



منشورات الاختلاف
Editions El-Ikhtilef

حورية الخمليشي

# الشِعر المنثور والتحديث الشِعري

# الشِعر المنثور والتحديث الشِعري

حورية الخمليشي

قدم لها

الدكتور محمد مفتاح




منشورات الاختلاف
Editions El-Ikhtilef



بسم الله الرحمن الرحيم

الطبعة الأولى
1431 هـ - 2010 م

ردمك 978-9953-87-470-8






4، زنقة المامونية - الرباط - مقابل وزارة العدل
الهاتف: 537.72.32.76 (212) - الفاكس: 537.20.00.55 (212)
البريد الالكتروني: darelamane@menatra.ma

منشورات الاختلاف
Editions El-Ikhtilef
149 شارع حسيبة بن بوعلي
الجزائر العاصمة - الجزائر
هاتف/ فاكس: 676179 21 213+
e-mail: editions.elikhtilef@gmail.com




عين التينة، شارع المفتي توفيق خالد، بناية الريم
هاتف: 786233 - 785108 - 785107 (1-961+)
ص.ب: 5574-13 شوران - بيروت 2050-1102 - لبنان
فاكس: 786230 (1-961+) - البريد الإلكتروني: bachar@asp.com.lb
الموقع على شبكة الإنترنت: http://www.asp.com.lb



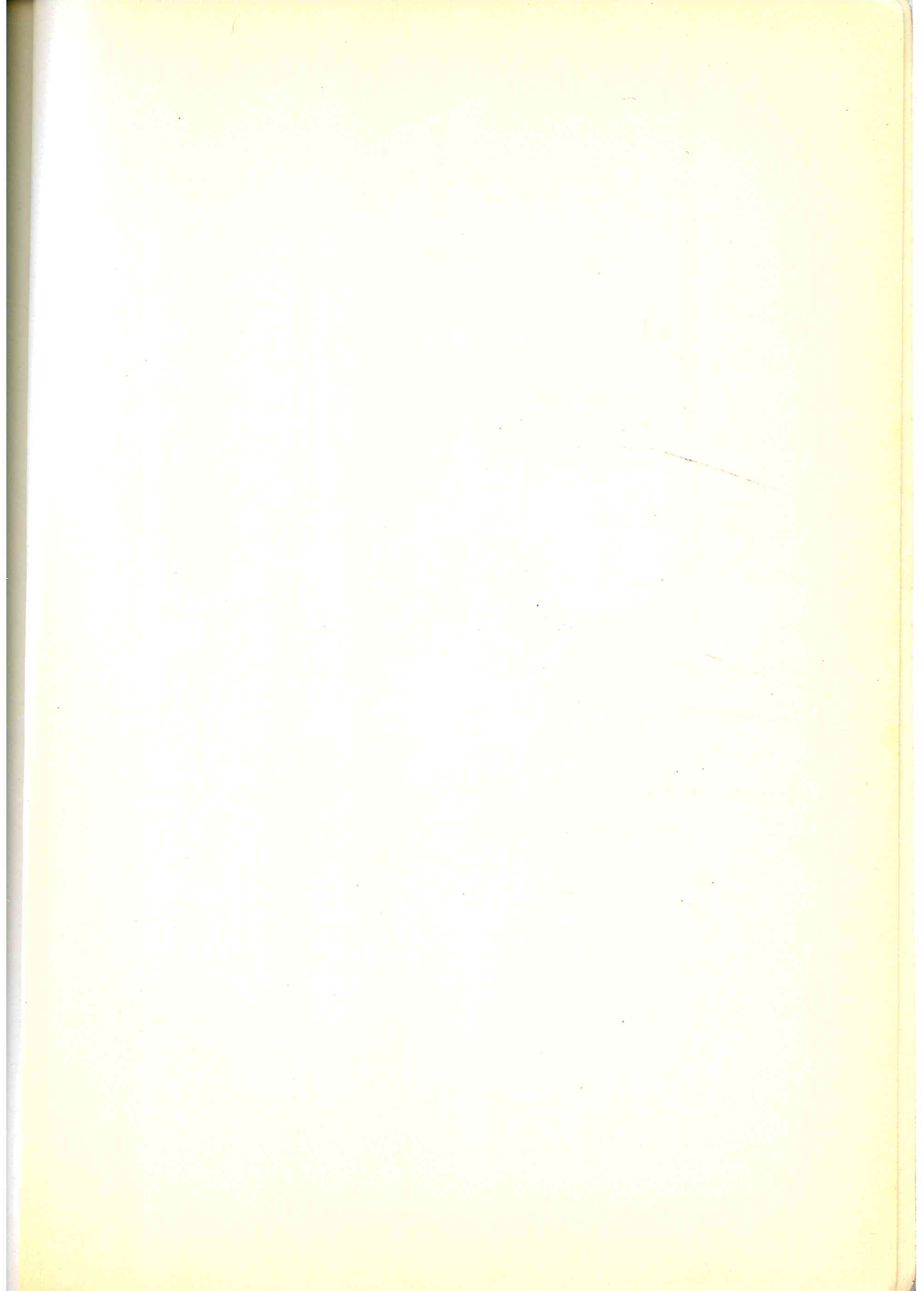
التنضيد وفرز الألوان: أبجد غرافيكس، بيروت - هاتف 785107 (1-961+)
الطباعة: مطابع الدار العربية للعلوم، بيروت - هاتف 786233 (1-961+)

# الإهـــداء

إلى

زوجي وأبنائي

سناء وأنس وزكرياء ...



# تقديم

يظهر أن كتاب أ. د. حورية الخمليشي المعنون بـ (الشعر المنثور والتحديث الشعري) لقي رواجا كبيرا في أوساط المهتمين بالموضوع، من أساتذة وطلاب وقراء عاديين؛ إذ لم تمْضِ على نشره إلا أشهر معدودات حتى نَفِذَ.

طلبت إلي الأستاذة الباحثة أن أقوم بتقديم لهذه الطبعة، فاستجبت طائعا مختارا لاقتناعي بإسهام حقيقي للكتاب في طرح أسئلة وجيهة، واحتوائه على إجابات عنها مقبولة، في إطار منهاجية ملائمة للموضوع المدروس.

سلكت الأستاذة الباحثة طرق ذوي الخبرة العميقة، فبدأت بتحديد المصطلحات والمفاهيم، لأنه لا يمكن أن يكون هناك بحث علمي رصين بدون التعرُّف على فضاء الموضوع، وتحديد أبعاده، وحَصْرِ امتداداته، وتوصيفه، وتسميته، ليصير ذا هُوِيَّة وخواصَّ وصورٍ، وبدون الاستناد إلى مفاهيمَ تحليلية تركيبيَّة تكون معالم ترشد الباحث فالقارئ إلى الوجهة المبتغاة والأهداف المتوخاة.

إلا أن الباحثة لم تكن مقلدة للسلف وللخلف مِمَّنْ تناولوا الموضوع، لكنها كانت جريئة فناقشت وساجلت ثم اختارت مَا رَأته أنْسَبَ لِتَصوُّرها؛ ولعل تَسْمِية البحث بـ (الشعر المنثور والتحديث الشعري) ينبئ بمدى التوفيق الذي حالف الباحثة؛ وما التوفيق إلا بالله.

إذا كان للباحثة مزية استشكال ما يراه بعض الباحثين من البيِّنات الواضحات، فإن لها خصلة أخرى، هي الوعي بالصيرورة التاريخية،

وبالسيرورة العلمية فربطت المُسبَّبات بالأسباب والمعلولات بالعلل، في استدلال سليم، وفي تعبير عربي مبين، وفي رؤيا تؤمن بالاتّصال وترفض الانفصال؛ سواء أتعلق الأمرُ بالانتماء الفني أم بالنسب الدموي؛ هكذا كانت أعلام الشعر من مشارق الأرض ومغاربها، فتجلى التعدد في الوحدة والاختلاف في التشابه. التعدد والاختلاف جَنَّبَا الباحثة سحر النظائر والأشباه، وإِغراء البِنْيات المجردة المتعالية.

وإِذ إنه لا ينكر وجود (أطر) و(موضوعات) و(نماذج)، فإِن أنواع تشكلها وتحققها وظهورها تجعل الاختلاف واقعا لا محالة؛ إِنها تصدر عن الكليات اللغوية في الشعرية لكن المحيط يُكيِّفها، والتجربة الذاتية تُبَلْوِرُها، والخبرة الفَردية تَصْبَغُها.

في ضوء هذا، يمكن وصف رؤيا الباحثة بأنها نسقية، من حيث مراعاة تعدد المؤثرات والمكونات والعناصر ومن حَيْثُ رَصْدُ تفاعلها في البيئة الشعرية العربية، ومع المنجز العالمي؛ إِنها نسقية منفتحة وليست منغلقة مُكْتَفِية بذاتها آيلة إِلى الإِضْوَاء والانقراض.

من خلال ما تقدم، يتبين أن الباحثة صنعت من اختلاط ثبر الآراء ما يشبه العقد الثمين فكانت صَنَاعا حقيقة، وكانت كَيِّسَة ماهرة فعلا، إِلا أنها لم تزعم، ولا تدعي ولن تَتَبَجَّحَ، أن ما انتهت إِليه هو فصل المقال ونهاية الكمال فهيهات هيهات! ذلك أن البحث العلمي هو صَوْبُ العقول الذي قال فيه أبو تمام:

ولكنه صوبُ العقول إِذا انْجَلَتْ
سحائب منهُ أعقبت بِسَحَائِب

ومع ذلك؛ فإِن هذا الكتاب يبرز أن البحث المنظم المحدد الأهداف والمعالم يوصل إِلى نتائج سارة.

**محمد مفتاح**

# مقدمة

لم يحض موضوع الشعر المنثور في العالم العربي ما يستحقه من اهتمام النقاد والباحثين في الممارسات النقدية المعاصرة، باستثناء بعض المجلات المواكبة لظهور هذا الجنس الشعري ولحركة التحديث الشعري بصفة عامة. ويهدف هذا الكتاب إلى رصد تطور «الشعر المنثور» في العالم العربي ابتداء من 1905 ، وهي السنة التي نشر فيها «أمين الريحاني» أول قصيدة في الشعر المنثور. فالنموذج التحديثي للشعر المنثور، إعادة نظر في القصيدة، وكتابة مغايرة، وتسمية جديدة، يتطلبها الزمن الحديث من أجل بناء الخطاب الشعري الذي كان مواكباً للحداثة الشعرية العالمية، والإبدالات النصية الجديدة التي عرفتها القصيدة. وكان للتأثير الأوروبي والأمريكي دور مباشر في تصارع الأشكال الشعرية التي عرفها العالم العربي وظهور أجناس شعرية جديدة بفعل حركة الترجمة كالشعر المنثور، وإن كان استخدام هذا المصطلح يثير الكثير من الاضطراب، والغموض، والتداخل في العالم العربي. وقد قادنا الموضوع إلى إثارة العديد من الأسئلة نذكر منها ما يلي:

ما هو مفهوم الشعر المنثور في العالم العربي؟ وكيف يمكن للنص أن يكون شعراً ونثراً في الآن نفسه؟ وما الذي طرأ على بنية الشعر حتى قرب من النثر؟ وما هي الحدود الفاصلة بين الشعر والنثر؟ وهل يتعلق الأمر بكتابة شعرٍ بالنثر أم نثرٍ بالشعر؟ ولماذا البحث عن قالب مختلف للشعر خارج الشعر؟ وهل الشعر المنثور خرق للحدود الأجناسية؟ وما هي المميزات النثرية في الشعر العربي والتجليات الشعرية في النثر العربي؟ ولماذا

حصل هذا التداخل بينهما؟ ولماذا سلمنا بشعرية النثر رغم تخليه عن كثير من خصائص الشعر؟ وما هو الفرق بين الشعر المنثور في أوربا وفي العالم العربي؟ وما هي وضعية الشعر المنثور في الآداب العالمية؟ وهل نجح النقاد في تصنيف الشعر المنثور كجنس مستقل بذاته؟ وكيف نصنف نصّاً ما على أنه شعر منثور؟ ولماذا تعددت مصطلحاته؟ ولماذا اتصف بالغموض والخلط؟ وهل هو خلط مصطلحي أم خلط مفاهيمي؟ وهل الشعر المنثور نموذج التحديث الشعري في العالم العربي؟ ولماذا لم يفكر المغاربة بالشعر المنثور إلا في نهاية الأربعينيات؟ ولماذا العودة إلى الشعر المنثور في عصرنا؟ ألم يلعب الشعر المنثور دوراً في تقريب الشعر من النثر؟ ولماذا لا يتحدث النقاد عن الشعر المنثور؟ ولماذا رفض بعضهم هذا الشعر؟ ومن هم الشعراء المحدثون الذين كان لهم لواء السبق في هذا الشعر؟ ولماذا لم يعد مصطلح الشعر المنثور شائعاً ومتداولاً؟ فهل اختفت دلالته التي صيغ من أجلها؟ أم أن المتخصصين لم يعودوا بحاجة إلى هذا المصطلح؟

هذه الأسئلة في الحقيقة هي ما يحدد موجهات اختيار الموضوع، وهي أسئلة تصل بنا إلى أن الشعر المنثور كلون شعري ليس بديلاً للقصيدة العمودية، ولكنه جنس شعري أثبت حضوره الخاص، وشعريته بفعل الإبدالات النصية الجديدة التي عرفتها القصيدة، بفعل حركة التحديث الشعري، وما نريد أن نوضحه في هذا الكتاب لا يقتضي فقط التعريف بالشعر المنثور وخصائصه ومميزاته، فالشعر المنثور تعرفه كل الأمم الراقية. إلا أن مصطلح «الشعر المنثور» في العالم العربي يطرح إشكالات متعددة أهمها غياب الإطار النظري الذي يحدد مفهوم هذا الشعر، مما أدى إلى عدم توحيد المصطلح في الممارسة النصية الرومانسية، لذلك آثرنا تحديد مفهوم المصطلح عند أعلامه والوقوف على بعض نماذجه، وما طرحه هذا المصطلح من إشكال في الساحة النقدية، والظروف التاريخية التي هيأت ظهور هذا اللون من الشعر. وتعد مشكلة المصطلح أهم مشكلة واجهناها

حتى خشينا أن تتحول هذه الدراسة من بحث نظري إلى بحث في المصطلح ونهج منهج الدراسة الأدبية المقارنة.

الشعر المنثور في العالم العربي يستخدم في تسمية أجناس أدبية متعددة ولعل هذا راجع إلى مسألة الترجمة غير الدقيقة. وقد استعمل الشعراء العرب الأجناس الأدبية الأوروبية «كالشعر الحر» و«الشعر المرسل» وهي أجناس ذات تعريفات محددة في الأدب الفرنسي والأدب الإنجليزي. أما في الشعر العربي فقد وظف الشعراء في تعريفها طائفة مختلفة من المصطلحات حتى أصبح المصطلح الواحد يطلق على تسمية أجناس أدبية مختلفة نتيجة عدم اهتمام العديد من الشعراء بكيفية توظيف هذه المصطلحات عند شعراء آخرين. وقد حاولت تتبع مصطلح الشعر المنثور عند أعلامه والرجوع إلى المصطلح في أصله الإنجليزي والفرنسي كما فهمه الشعراء العرب، إذ نجد أن مصطلح الشعر المنثور يستخدم في مقابل ما يسمى في الأدب الإنجليزي ب «poetey in prose» وكذلك في مقابل الشعر الحر «free verse» بالمفهوم الأمريكي الإنجليزي. وهنا نتساءل لماذا لم يحتفظ العرب بالمصطلح الدخيل وعمد معظم الشعراء والنقاد إلى التعريب ؟

هنا يطرح السؤال كيف نعثر على تسمية لجنس أدبي خارج سياق الثقافة العربية؟ ولماذا لم نحتفظ بنفس الكلمة الأجنبية؟ وإذا أردنا الاحتفاظ بنفس الكلمة ألا نصطدم بمسألة الثقافة العربية؟ لأن مشكلة المصطلح في اللغة العربية هي مسألة تتعلق بمشكلة السياق الثقافي، كما أن ترجمة المصطلح هو نقل للمعرفة وليس نقلاً للمصطلح في حد ذاته، ولهذا يعجز المصطلح في بعض الأحيان بعد جرده من سياقه الأصلي وتوظيفه في سياق جديد تحكمه ثقافة جديدة مختلفة. هكذا نجد أنفسنا أمام قضية ترجمة المصطلحات الحديثة التي نجد لها أبعاداً دلالية وإيديولوجية في لغاتها الأصلية، فمن الصعوبة بمكان تجريدها من هذه الدلالات وإخضاعها لدلالات جديدة في سياق الواقع اللغوي في الثقافة العربية ولعل هذا ما

جعل طه حسين يتمسك بمصطلح «النثر الفني» في فضاء عربي يتماشى مع اللغة والإيديولوجية السائدة.

إن كل مصطلح يرتبط في نشأته بالشخص الذي استعمله أول مرة، ومصطلح الشعر المنثور ارتبط في نشأته الأولى بأمين الريحاني. لكن لماذا تخلى الشعراء عن ترجمة الريحاني «بالشعر المنثور» دون توضيح أسباب التخلي؟ أهو اختلاف في المدارس والاتجاهات ؟ أم أن الترجمة الثانية كانت أكثر صواباً وضبطاً من الأولى؟ ولماذا لم يحتفظ الريحاني بالمصطلح الدخيل (اللفظ الأجنبي) وعمد إلى التعريب؟ وهل يضير اللغة العربية أن تستخدم بعض المصطلحات في صيغة التعريب كما فعل شعراؤنا؟ وفي هذه الحالة ألا نجد صعوبة في إيجاد ترجمة حرفية لهذه المصطلحات؟ وإذا ما قبلنا المصطلح كمصطلح دخيل إلى اللغة العربية ألا نجد بأن هذه المصطلحات الشعرية الأجنبية قد يكون لها معنىً محدداً في لغتها بينما لا نجد لها نفس المعنى في لغتنا أو قد تؤدي إلى ضلال المعنى؟

لا نريد لهذا الكتاب أن ينهج منهج الدراسة المقارنة، أو أن يكون تأريخا للشعر المنثور في العالم العربي بقدر ما ينظر في خصائص هذا الشعر، ومقوماته، كجنس شعري، وإعادة النظر في تسميته وفي مسألة ترجمة المصطلحات الحديثة لأن الترجمة غير الدقيقة تؤدي إلى الفهم الغامض لمعناه. وقد شغلنا في هذا العمل بعض الأسس النظرية للشعرية اللسانية كمفهوم «القيمة المهيمنة» «la valeur dominante» لـ «جاكوبسون» لتصنيف هذا الجنس الشعري وتعريفه. فقد لخص جاكوبسون في كتابه Essais de linguistique générale الوظائف التي تقوم بها اللغة في ست وظائف:

- الوظيفة المرجعية ( أو الإحالية ) ( Fonction référentielle)
- الوظيفة التعبيرية ( أو الانفعالية ) (Fonction émotive)
- الوظيفة الطلبية (Fonction conative)

- الوظيفة الشعرية (Fonction poétique)
- الوظيفة التنبيهية (Fonction phatique)
- الوظيفة اللغوية الواصفة (Fonction métalinguistique)

وحاولنا توظيف القيمة المهيمنة la valeur dominante للنظر في مستوى فاعلية المقومات الشعرية التي ستتحدد من خلال العنصر الشعري المهيمن في الخطاب لتصنيف هذا الجنس الشعري وتوضيحه بالاشتغال على نصوص يهيمن فيها الشعر والنثر.

وقد اقتضت طبيعة الموضوع أن نحدد الإطار النظري الذي يدور حوله الحديث عن الشعر والنثر. ففي المحور الأول حاولنا تحديد مفهوم "الشعر والنثر" في اللغة والأدب وتوضيح الفرق بينهما وترجيح النقاد بعضهما على الآخر، والخصائص اللغوية لكل منهما مع طرح ما يحدثه استشكال مصطلح «الشعر المنثور» عند النقاد والأدباء في العالم العربي. فالحديث عن الشعر والنثر هو بداية الحديث عن مسألة الأجناس الأدبية، وفي مصطلح «الشعر المنثور» نجد تلازماً بين المنظوم و المنثور، مما استدعى البحث في حفريات هذا المصطلح.

أما المحور الثاني فحاولنا فيه الوقوف على أعلام الشعر المنثور كأمين الريحاني الذي ينعته النقاد بأبي الشعر المنثور، وأحمد زكي، و أبو شادي، وأحمد شوقي، وجبران خليل جبران، ومحمد الصباغ مع توظيف «القيمة المهيمنة» «la valeur dominante» في عرض النماذج الإبداعية لهؤلاء الأدباء للنظر في مستوى فاعلية المقومات والمميزات الشعرية التي ستتحدد من خلال العنصر الشعري المهيمن في الخطاب والذي يؤثر في العناصر الأخرى، لنوضح هيمنة قيم جمالية كانت سائدة مرحلة انتشار الشعر المنثور. كما سنوضح ما يميز نصوص هذه المرحلة عن غيرها من النصوص وذلك بالاشتغال على نصوص يهيمن فيها الشعر والنثر، وقد

تخضع لتصنيفات متعددة تحيل على الشعر المنثور كما ورد في تعريف الريحاني للشعر المنثور.

في المحور الثالث سعينا إلى تقديم تصورٍ عامٍّ حول الحداثة الشعرية، ويضم تقسيماً رباعياً يوضح علاقة الشعر المنثور بحركة التحديث الشعري وبالحداثة الشعرية العالمية التي كانت سبباً مباشراً في ظهور هذا الجنس الشعري عند بعض النقاد، بالإضافة إلى إبراز سلطة النص المقدس وما كان له من تأثير على شعر هذه المرحلة، مع أخذ عينة من النصوص التي تحيل على الشعر المنثور لتوضيح الإبدالات النصية الجديدة في القصيدة العربية التي أصبحت تخضع لتصنيفات متعددة.

ونحن ننجز هذا الكتاب اعترضتنا صعوبات نجملها في ما يلي:

- غياب الدراسات النظرية التي تهتم بالموضوع كانت سبباً في صعوبة الإحاطة بالجانب التوثيقي، لأن الموضوع كان موزعاً في مجلاتٍ أدبيةٍ معاصرةٍ لهذه الحقبة كمجلة «أبوللو»، ومجلة «الأديب»، ومجلة «الرسالة»، ومجلة «الكاتب». فتمكنّا من خلالها الإطلاع على آراء نقدية، ونصوص إبداعية لأقطاب الشعر المنثور تمثل هذا النموذج من الشعر كأمين الريحاني، وجبران خليل جبران، وأحمد زكي أبو شادي، ومحمد الصباغ، وغيرهم من الشعراء.

- عدم وجود إطار نظري يحدد مفهوم «الشعر المنثور» أدى إلى التباس المصطلح وغموضه وتشعبه. فالشعر المنثور عند الريحاني ترجمة للمصطلح الفرنسي «vers libre» والإنجليزي «free verse» وهو شعر يقوم على الإيقاع النثري أكثر من الإيقاع الوزني، ويجعل له الريحاني «وزناً جديداً مخصوصاً، وقد تجيء القصيدة فيه من أبحر عديدة متنوعة»[1]. في حين أن رغبة الشاعر العربي في التخلص من الوزن كانت سبب ظهور هذا الشعر.

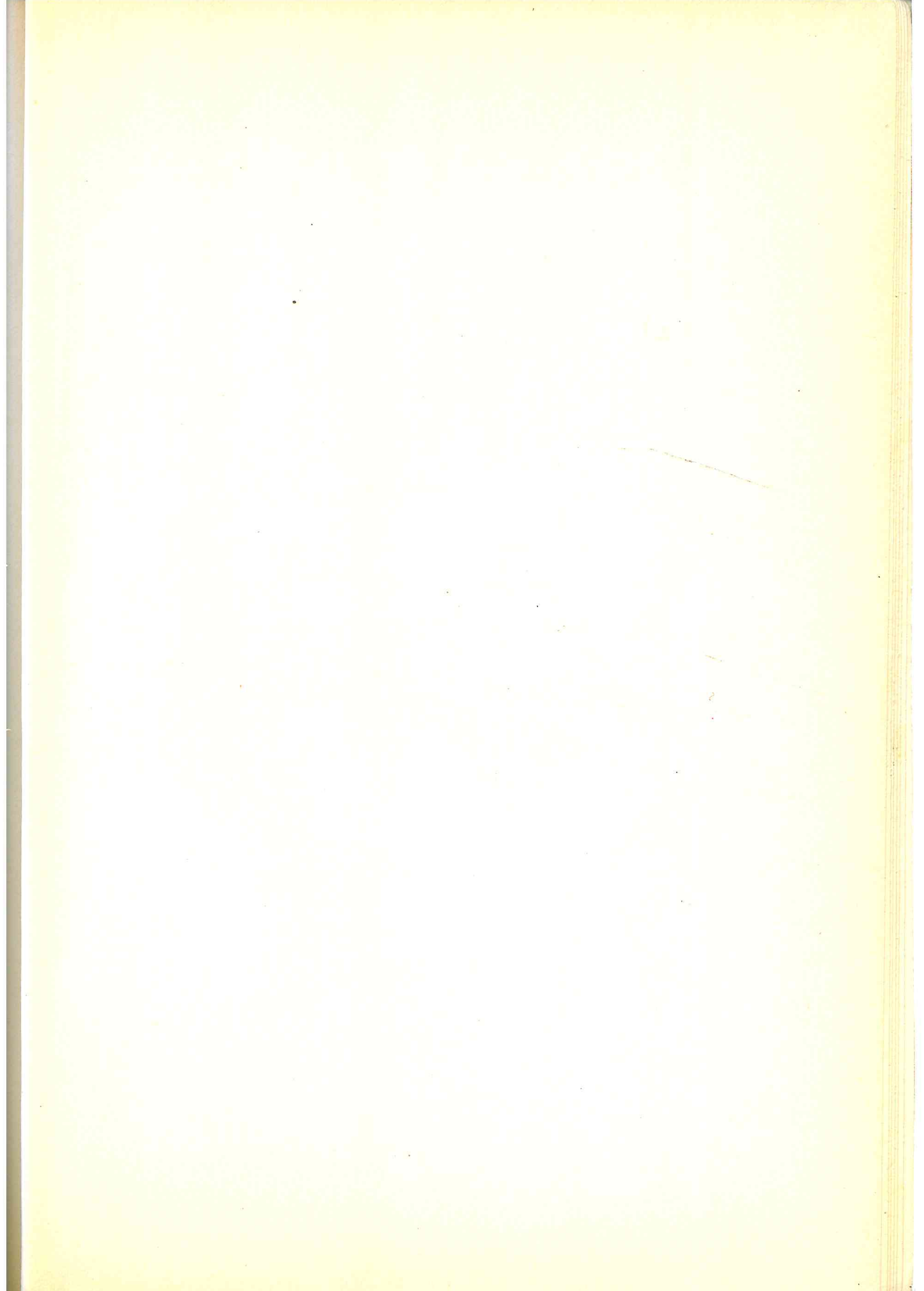
---

(1) أمين الريحاني، الأعمال العربية الكاملة، المجلد 9، الكتابات الشعرية، النقدية والأدبية، ص. 6.

كما أن تسمية الشعر المنثور مصطلح له خلفياته وأبعاده الدلالية والإيديولوجية في لغتنا، ولعله سبب تخلي معظم النقاد عن مصطلح الريحاني «الشعر المنثور»، باستعمال مصطلحاتٍ بديلةٍ أدت إلى غموضه من جهة وإشكالية التلقي من جهة ثانية.

- استشكال مصطلح «الشعر المنثور» بسبب الترجمة غير الدقيقة خاصة بعد أن صرح الريحاني بأنه يكتب الشعر المنثور على طريقة الشاعر الإنجليزي «وولت وايتمان Whitman» بينما كتب هذا الأخير «الشعر الحر» وكان من رواده الأوائل، وهذا يثبت خطأ ترجمة الريحاني لمصطلح «الشعر المنثور»، وعدم نقله إلى اللغة العربية بكيفية سليمة، ولعله السبب الرئيس الذي أدى بمعظم النقاد والشعراء إلى تداول مصطلحات عديدة، تحيل على الشعر المنثور، فالقواميس العربية تكاد تخلو من مصطلح الشعر المنثور لكن مصطلح الشعر المرسل blank verse موجود بكثافة في معاجم اللغة الإنجليزية، ومصطلح الشعر الحرvers libre موجود كذلك بكثافة في معاجم اللغة الفرنسية.

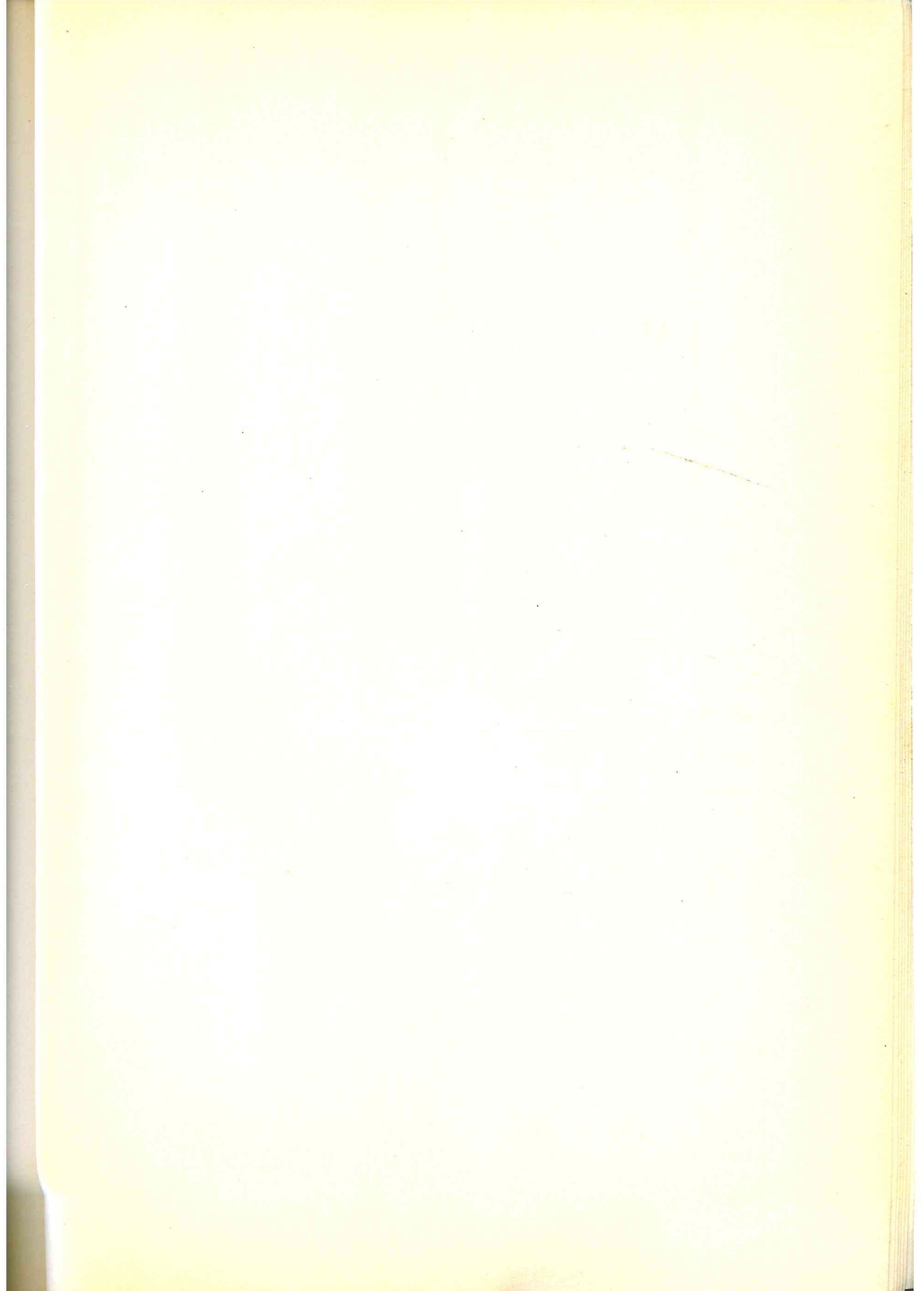
- الشعر المنثور جنس شعري بديل، وليد حركة التحديث الشعري في العالم العربي تعرض للكثير من الانتقادات خصوصاً بعد أن اصطدمت هذه التسمية بسياق الثقافة العربية مما اقتضى البحث في حفريات هذا المصطلح وقادنا هذا إلى البحث في التراث العربي القديم والحديث عن نصوص إبداعية، يهيمن فيها الشعر والنثر، وقد تحمل تسميات بديلة، للنظر في خاصيات الخطاب الشعري لهذه النصوص، وهيمنة قيم جمالية على أخرى، وهي نصوص يحمل معظمها نفس مواصفات الشعر المنثور كما ورد عند الريحاني.



# الفصل الأول

# الشعر المنثور:

# تحديدات مصطلحية



## 1 - مفهوم الشعر

### 1.1 - مفهوم الشعر في اللغة

جاء في لسان العرب: الشعر منظوم القول، غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية، وإن كان كل علم شعرا من حيث غلب الفقه على علم الشرع... وربما سموا البيت الواحد شعرا حكاه الأخفش، وهذا ليس بقوي إلا أن يكون على تسمية الجزء باسم الكل، كقولك الماء للجزء من الماء، والهواء للطائفة من الهواء ... وقال الأزهري: الشعر القريض المحدود بعلامات لا يجاورها، والجمع أشعار، وقائله شاعر لأنه يَشْعُرُ ما لا يشعر غيره أي يعلم. وشَعَرَ الرجل يشْعُرُ شِعراً وشَعْراً وشَعُرَ، وقيل: شَعَرَ قال الشعر، وشَعُرَ أجاد الشعر، ورجل شاعر والجمع شعراء... ويقال: شَعَرْتُ لفلان أي قلت له شعرا...وسمي شاعرا لفطنته... والمتشاعر: الذي يتعاطى قول الشعر. وشَاعَرَه فشَعَرَه يشْعَرُه، بالفتح، أي كان أشعر منه وغلبه. وشعرٌ شاعرٌ: جيد(...)[1].

الملاحظ من التعريف أن الوزن(*) هو المعيار الأساسي لعزل الشعر عما ليس شعراً، وقد أطلق العرب على كل علم شعراً، وإن غلب هذا المصطلح على كل كلام منظوم موزون مقفى.

---

(1) ابن منظور: لسان العرب ج 7 ، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط 3، 1999 ص 132.

(*) " ... كل بحر يتحكم فيه مبدأ التشاكل المقنن، والتباين سواء عن طريق التفعلة أو النبر أو الإيقاع التي هي عناصر متداخلة لا يمكن الفصل بينها، ولكن العروضيين العرب لم يهتموا إلا بالتفعلة وبما يطرأ عليها من زحافات وعلل ولم يبينوا بكيفية واضحة دور الزحافات في التشكيل الإقاعي والمعنوي ناسين ارتباط الشعر العربي بالغناء والرقص لأنهم استخلصوا قواعدهم من الشعر المكتوب فجاءت شكلية جامدة إذ لا نجد فيها أجوبة شافية و لا ما يشبهها عن سبب تعدد البحور الشعرية، وعن العلة في إيثار الشعراء العرب النظم في بحور دون أخرى مع أن تلك البحور تختلف تشاكلا وتباينا وفضاء وزمانا. وكل ما نجده هو التصنيف بحسب الدوائر وهو إن كان خطوة ضرورية للبحث العلمي، فإنه لم يعضد بتفسير معنوي" محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص: 44.

معجم «Le Petit Robert» وهو يتناول الشعر، الشعر: فن الكلام، هدفه التعبير أو الإيحاء، عن طريق الوزن (خاصة البيت)، الإيقاع والصورة. يقول بودلير: «فيكتور هوجو Victor Hugo تمكن من التعبير بالشعر عن أسرار الحياة». وتقول Mme de Staël الشعر يجب «أن يعكس عن طريق الألوان، والأصوات والإيقاعات، كل جماليات الكون»[1].

وورد في معجم «الأجناس والمفاهيم الأدبية Genres et notions littéraires» أن تشكيلة البيت كانت، ولمدة طويلة، هي الخاصية الأساسية للشعر(...) إلا أن التطور الحديث يدفع إلى عزل الشعر عن البيت[2]. يضم تشكيل البيت الفرق والتكافؤ، ويكون الترجيح للتكافؤ في الصيغة الموزونة لدرجة أنّ ياكوبسون رأى فيه أساس اشتغال الخطاب الشعري[3].

أجمعت هذه المعاجم أن الوزن هو ما يميز الشعر عن النثر، وهو الخاصية الأساس لعزل الشعر عن النثر.

## 2.1 – مفهوم الشعر في الأدب :

لا نهدف في هذا المستوى إلى تسييج مفهوم الشعر في إطار تعريفات محددة ودقيقة، وإنما هدفنا هو تقديم مفهوم الشعر في سيرورته الدينامية داخل الخطاب النقدي العربي القديم والحديث، لأن الشعر في الواقع يند عن ضبطه ضمن أي تعريف مشروط ومحدد بشكل نهائي، ومن ثم فإن ما نتغياه هو مقاربة المصطلح الشعري في حركية. فقد اهتم القدماء بدراسة الشعر وتمييزه عن النثر، فابن طباطبا جعل الشعر نظماً للنثر. والنظم عنده

---

(1) Le Robert de la langue française 2006. Nouvelle édition du Petit Robert de Paul Robert. 2006. p : 1988.

(2) Encyclopedia Universalis, Dictionnaire des Genres et notions littéraires, Albin Michel, 2ème édition, Encyclopedia Universalis et Albin Michel, Paris, 2001, p : 59.

(3) Ibid, p :592.

هو تخير اللفظ والوزن والصياغة، جاء في تعريفه للشعر «الشعر كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما خص به من النظم الذي إن عدل عن جهته مجّته الأسماع، وفسد على الذوق. ونظمه محدود معلوم، فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغن من تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به، حتى تعتبر معرفته المستفادة كالطبع الذي لا تكلف معه»[1]. وأهم ما في هذا التعريف كما يرى جابر عصفور هو «أنه يحدد الشعر على أساس الانتظام الخارجي للكلمات، صحيح أن التعريف لا يشير صراحة إلى القافية إلا أنها متضمنة فيه»[2] وبذلك يكون النظم والنثر قد ساهما في «تأليف العبارة»، يقول ابن وهب[3]: «واعلم أن سائر العبارة في لسان العرب إما أن يكون منظوما أو منثورا. والمنظوم هو الشعر والمنثور هو الكلام»..

أما قدامة ابن جعفر فقد عرف الشعر بأنه «قول موزون مقفى[*] يدل على معنى»[4]. وجعل التسجيع والتقفية بنية للشعر، هي التي تخرج به عن

---

(1) ابن طباطبا، عيار الشعر، دار الكتب العلمية، الطبعة 1، بيروت، 1982، ص. 29.

(2) جابر عصفور، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي الطبعة 2، 1982، دار التنوير، للطباع والنشر، بيروت، لبنان، ص 25.

(3) ابن وهب، الكاتب البرهان في وجوه البيان، الطبعة 1، بغداد، 1967، ص.160.

(4) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، الطبعة 3، 1978، ص. 17.

(*) تناول التراث العروضي القافية باعتبار الروي، وباعتبار ما قبله، وباعتبار ما بعده، وللعروضيين في ذلك مصطلحات عديدة مبثوثة في كتبهم، ويمكن للباحث أن يستخلص من أبحاثهم بعض المقاييس التي كانت تحكم آراءهم، وأهمها نوعان:

1. المقياس الجمالي: وقد عبروا عنه برعاية التناسب في الصوت، وهذا المقياس يعني تكرار حركة الروي أو حركة ما قبله أو ما قبل هذا، فإذا لم يحصل هذا التكرار فهناك عيب في القافية (كالإقواء، والإصراف، والتوجه، والاشباع، والتجريد، والردف، والاكتفاء، والإجازة)، ولذلك عدوا زيادة التناسب فضيلة مثل لزوم ما لا يلزم.

2. المقياس المعنوي: بمعنى أن يكون لكل قافية معنى، ولذلك عدوا الإبطاء عيبا، أي: "إعادة الكلمة التي فيها الروي بلفظها أو معناها" محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص: 43- 44.

مذهب النثر. فالوزن عنده، كما عند ابن طباطبا، يميز الشعر من النثر، إلا أنه لا يكفي وحده، إذ يتطلب الشعر تناسباً لا يتطلبه النثر. فالتناسب، وإن كان مصطلحاً غير دقيق ولا يكفي بأغراض نقدية واضحة، كان هاجس النقاد العرب جميعاً، وكأنهم كانوا يحدسون بعناصر متناقضة للشعر ينبغي على الشاعر أن يؤلف فيما بينها بشكل يوفر لها الانسجام. لقد عبر قدامة عن هذا التناسب بكلمة التآلف، فلما عرَّف الشعر وجعله قائماً على أربعة عناصر هي: «الأربعة المفردات البسائط التي يدل عليها حده، والأربعة المؤتلفات: ائتلاف اللفظ مع المعنى، ائتلاف اللفظ مع الوزن، ائتلاف المعنى مع الوزن، ائتلاف المعنى مع القافية». ولهذا التقسيم تعليل منطقي يسهب قدامة في تفصيله، إسهاباً يتوخى الدقة، ولا يسلم من التعقيد[1]. واعتبر ابن رشيق «الوزن أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصية»[2]. وجعل حازم القرطاجني «الأوزان مما يتقوم به الشعر ويعد من جملة جوهره»[3]. إلا أن ما يميز حازم هو أنه اجتهد لإبراز ارتباط الوزن بالمعنى، فقد حاول أن يخصص بعض البحور ببعض الأغراض وببعض المعاني.

ومن الأدباء في العصور الموالية من جعل الاستعارة أهم مقومات الشعر، فابن خلدون عرَّف الشعر بقوله «الشعر هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة، والأوصاف، المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي، مستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده عما قبله وبعده، الجاري على أساليب العرب المخصوصة»[4]. وهكذا يبقى الوزن أهم مقومات الشعر.

---

(1) جودة فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري، دار الحرف العربي، بيروت، لبنان، ص 154.

(2) ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق محمد قرقزان، الجزء 1، الطبعة 2، مطبعة الكاتب العربي، دمشق، 1994، ص، 134.

(3) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامين بيروت، لبنان، الطبعة2، 1981، ص.263.

(4) ابن خلدون، مقدمة العلامة ابن خلدون، دار الفكر، الجزء 1، بدون تاريخ، ص 573.

وقد تعرض محمد بنيس لقضية الوزن، يقول: «كان قدامة يعرف الشعر بالقول الموزون المقفى الدال على معنى، ولكن وظيفة (أو وظائف) كل عنصر من هذه العناصر تنبه لها النقد العربي لاحقاً. هكذا نرى المرزوقي يتناول الوظيفة النفسية في مقدمته لكتاب «شرح ديوان الحماسة» قائلاً: «وإنما قلنا» على تخير من لذيذ الوزن «لأن لذيذه يطرب الطبع لإيقاعه، ويمازجه بصفائه، كما يطرب الفهم لصواب تركيبه، واعتدال نظومه» وهذه الوظيفة النفسية هي التي ستأخذ بعداً آخر عند حازم المتأثر بالفلاسفة المسلمين وترجمة الشعرية لأرسطو»[1].

ويضيف أن علو الأوزان في مختلف الثقافات كان عليه أن ينتظر الشكلانيين الروس لانفجار تصور مغاير، فهذا «يوري تينيانوف» يرى أن مبدأ الوزن «مؤسس على إعادة تجميع حركي للأداة اللفظية بحسب خصيصة نبرية. وبالتالي فإن أبسط ظاهرة وأهمها ستكون هي عزل مجموعة وزنية كوحدة، وهذا العزل هو في الوقت نفسه تصميم حركي للمجموعة الموالية، شبيهة بالأولى (ليست مطابقة لها، بل شبيهة بها)، وإذا انحسم التصميم الوزني فإننا نجد أنفسنا أمام نسق وزني، وإعادة التجميع الوزني تتم:

1. عبر تصميم وزني حركي - متتابع

2. بواسطة الحسم الوزني الحركي المتزامن الذي يؤالف بين الوحدات الوزنية في مجموعات أعلى هي الكيانات الوزنية. إضافة إلى أن العملية الأولى بطبيعة الحال ستكون المحرك المتقدم لإعادة التجميع، والثانية هي المحرك المتراجع. وهذا التصميم، وهذا الحسم (وفي الوقت نفسه هذه الوحدة) يمكنهما أن يؤثرا عمقياً ويمارسا تفكيكاً للوحدات إلى أجزاء (القاسمة التفعيلة)، ويمكنهما أن يؤثرا في المجموعات العليا ويشعرانا

---

(1) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، الجزء 1 : التقليدية، مطبعة فضالة، المحمدية، المغرب، الطبعة 1، 1989، ص 149.

بالشكل الوزني (السوناتة والأدوارية كأشكال وزنية). فهذه الخصيصة الإيقاعية المتقدمة - المتراجعة للوزن هي من بين الأسباب التي تجعل منه أهم مكون للإيقاع»[1].

ويذكر أن هذا التصور الحديث لقراءة الوزن «يعارض المفهوم القديم العربي وغير العربي، لوظيفة الوزن التزيينية والانفعالية المستقلة عن وظيفته البنائية للبيت والقصيدة برمتها، ثم الوظيفة البنائية لدلالية النص الشعري»[2].

وقد لقيت القافية انتقادات عنيفة من طرف الشعراء القدماء والمحدثين، لذا جاء تصنيف النقاد للمزدوجات والموشحات والمخمسات، على سبيل المثال، عند القدماء والشعر المنثور والشعر المرسل وقصيدة النثر إلى غير ذلك من التصنيفات في الشعر الحديث وهي نماذج تخلى فيها أصحابها عن ضرورة التقفية. وفي تعريف الشعر بالقافية يقول: «وهو النادر، لأننا لا نعثر إلا على أقوال متناثرة لبعض من يخص القافية دون غيرها من العناصر الأخرى. ومثاله رأي ابن سيرين الذي قال: الشعر كلام عُقِد بالقوافي، فما حسن في الكلام حسن في الشعر، وكذلك ما قبح منه»[3].

ومن النقاد من يرى الأوزان والقوافي مظهراً للنظم لا للشعر «إذ قد يكون الرجل شاعرا ولا يحسن النظم، وقد يكون ناظما وليس في نظمه شعر. وإن كان الوزن والقافية يزيدان الشعر طلاوة، ووقعا في النفس، فالنظم هو القالب الذي يسبك فيه الشعر ويجوز سبكه في النثر»[4].

---

(1) المرجع السابق، ص. 149- 150.

(2 ) المرجع السابق، ص. 150.

(3) المرجع السابق الصفحة ذاتها.

(4) جرجي زيدان، تاريخ الآداب العربية، ء دار العلم للملايين، الطبعة السابعة، 1982، ص 53.

وقد رفض أصحاب الشعر المنثور هذا التعريف المتداول للشعر، فالوزن والقافية يقيدان الشعر وهما ليسا مقوماً ضرورياً، يقول أمين الريحاني: «فإذا جعل للصيغ أوزان و قياسات تقيدها تتقيد معها الأفكار والعواطف، فتجيء غالبا وفيها نقص أو حشو أو تبذل أو تشويه أو إبهام، وهذه بليتنا في تسعة أعشار الشعر المنظوم الموزون في هذه الأيام»[1]. ويرى شعراء العصر الحديث أن الوزن والقافية أمر زائد على جوهر الشعر، يقول أدونيس «الشعر هو الكلام الموزون المقفى، عبارة تشوه الشعر فهي العلامة والشاهد على المحدودية والانغلاق وهي إلى ذلك معيار يناقض الطبيعة الشعرية العربية ذاتها، فهذه الطبيعة عفوية، فطرية، انبثاقية وذلك حكم عقلي منطقي»[2]. لهذا دعا الشعراء إلى تجاوز معايير القصيدة وتأسيس كتابة جديدة لا تلتزم بمراسم ومعايير الشعر العربي.

وتحدث إدريس بلمليح عن مبنى الشعر ومبنى النثر موضحاً الفرق بين الشعر والترسل مستدلاً بتحديد المرزوقي: إن مبنى «الترسل» على أن يكون واضح المنهج، سهل المعنى، متسع الباع، واسع النطاق، تدل لوائحه على حقائقه وظواهره على بواطنه، إذ كان مورده على أسماع مفترقة (...) فمتى كان متسهلا متساويا، ومتسلسلا متجاوبا تساوت الآذان في تلقيه. «أما مبنى الشعر عند المرزوقي» فعلى العكس من جميع ذلك لأنه مبني على أوزان مقدرة، وحدود مقسمة، وقواف يساق ما قبلها إليها مهيأة، وعلى أن يقوم كل بيت بنفسه غير مفتقر إلى غيره إلا ما يكون مضمنا بأخيه، وهو عيب فيه. فلما كان مداه لا يمتد بأكثر من مقدار عروضه وضربه، وكلاهما قليل، وكان الشاعر يعمل قصيدته بيتا بيتا، وكل بيت يتقاضاه بالاتحاد، وجب أن يكون الفصل في أكثر الأحوال في المعنى وأن يبلغ الشاعر في تلطيفه، والأخذ من حواشيه حتى يتسع اللفظ له فيؤديه على غموضه و خفائه «ويعلق على

---

(1) مجلة فصول، المجلد 3، العدد 1، أكتوبر، نوفمبر، دسمبر، 1982 ص. 159.
(2) أدونيس، مقدمة الشعر العربي، دار العودة، بيروت، الطبعة 3، 1979، ص. 108.

أن التركيب الشعري عند المرزوقي» تركيب وزني إيقاعي، قائم بنفسه، ولا مجال فيه للخلط بين الوحدة التركيبية التي تحدد خطاب النثر، وهي الجملة، والوحدة التركيبية التي يقوم عليها الخطاب الشعري، وهي البيت الذي لابد من أن ينتهي معناه بانتهاء مبناه، أي بمجيئ القافية»[1].

وفي سياق حديثه عن التركيب الشعري يوضح أن مبنى الشعر، عند المرزوقي، نظام للتوازي «تفرضه مكونات الوزن على مكونات اللغة المنجزة في إطار الرسالة الشعرية» لأن مبنى الشعر يختلف كثيرا عن اللغة العادية وعن مبنى النثر الفني لأن نظام الشعر قائم على الوزن[2] أما طه حسين فيرى أن الشعراء قد جددوا في «أوزان الشعر وقوافيه كما جددوا في صوره ومعانيه ملائمين بذلك بين شعرهم وحضارتهم، وقد لعب شعراء المغرب العربي بأوزانه وقوافيه ما شاء لهم اللعب. فاستحب الناس وما زالوا يستحبون لعبهم ذاك»[3][*] ويضيف "لم يعرف الشعر اليوناني القديم قافية ولم يعرف الشعر اللاثيني قافية وأبيح لكليهما رغم ذلك من الروعة والخلود ما لا يرقى إليه الشك. فليس على شبابنا من الشعراء بأس في ما أرى من أن يتحرروا من قيود الوزن والقافية إذا نافرت أمزجتهم وطبائعهم (...) وما أحر تشوقنا إلى لون جديد من هذا الفن الأدبي الرفيع يرضي حاجتنا إلى تصوير جديد للجمال»[4].

---

(1) ادريس بلمليح، المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب من خلال المفضليات وحماسة أبي تمام، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، سلسلة رسائل وأطروحات، رقم 22، ص. 460- 462.

(2) المرجع السابق، ص. 512.

(3) ألبير أديب، مجلة الأديب، الجزء الأول، السنة الثامنة عشرة، المجلد 35، يناير 1959، بيروت، ص.59.

(*) إن الذي يقرأ الأدب، ومنه الشعر، يدرك بسهولة، أنه لعب لغوي، سواءاً كان لعباً ضروريا تحتمه إمكانات اللغة المحدودة أم كان لعباً اختياريا. ومهما يكن نوعه فإنه يجب الانتباه إليه من قبل المتلقي... ولا غرابة في هذا، فقد أصبح من المسلمات القول: إن الخطاب الأدبي هو قبل كل شيء لعب بالكلمات... فاللعب الاضطراري أو الاختياري إذن هو صميم العملية اللغوية بعامة والأدبية بخاصة، والشعر بكيفية أخص..." محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، المرجع السابق، ص: 40.

(4) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

والإيقاع من أهم خاصيات موسيقى الشعر وهو «قد يتوافر في النثر، فيما يسميه قدامة «بالترصيع»[*] «وقد بلغ الإيقاع في النثر درجة يقرب بها كل القرب من الشعر، أما الإيقاع في الشعر فتمثله التفعيلة في البحر العربي»[1].

ويرى محمد بنيس أن الفلاسفة المسلمين أول من تبنى تعريف الشعر بالفصل بين الوزن والقافية متأثرين بكتاب «الشعرية» لأرسطو والشعر اليوناني، فجاء تعريف ابن سينا مميزاً للشعر عند العرب وغيرهم، يقول: «إن الشعر هو كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة»[2]. أما الفارابي فقد قارن بين شعر العرب وغيرهم، يقول: «وأشعار العرب في القديم والحديث فكلها - ذوات قواف، إلا الشاذُّ منها، وأما أشعار سائر الأمم الذين سمعنا أشعارهم فجلها غير ذات قواف. وخاصة القديمة منها، وأما المحدثة منهم فهم يرومون بها أن يحتذوا في نهاياتها حذو العرب »[3].[**].

أما الدراسات الشعرية الغربية الخاصة بالشعر ومفهومه فلم تعط للشعر تعريفاً موحداً، ويؤكد ج. ل. جوبير أنه «يصعب إعطاء تعريف

---

(*) الترصيع: توازن الصوائت (حركات ومدود)، ومنه صرفي حال توازنها بالنوع، وتقطيعي حال توازنها مقطعيا، بقطع النظر عن نوع الصوائت، وسجعي وهو تردد صائت في بيت أو قصيدة دون ارتباط بكلمات أو أنساق صرفية أو تقطيعية(انظر محمد العمري: اتجاهات التوازن الصوتي في الشعر العربي، مساهمة تطبيقية في كتابة تاريخ الأشكال.) منشورات دراسات سال، ص: 9 .

(1) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، دار العودة، بيروت، لبنان، 1973، ص. 461 .

(2) محمد بنيس، التقليدية، ص. 164.

(3) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

(**) ويتبين من خلال تعريف الفلاسفة للشعر أن التخييل هو العنصر المهيمن في هذا التعريف، فليس كل كلام موزون مقفى شعرا. والمتتبع لمختلف آراء الفلاسفة حول الشعر يستنتج أن تصورهم لحد الشعر يقوم على مفهومين أساسين: المفهوم الأول: مركزي ويحمل دلالات عديدة ويقوم على أسس معرفية مختلفة، وهو مفهوم التخييل، فالشعر يتميز عن باقي مستويات القول الأخرى البرهانية والجدلية والسوفسطائية والخطابية بقيامه على التخييل. المفهوم الثاني: ويلحق بالمستوى الأول ويرتبط بمجموعة من المفاهيم المتفرعة عن التخييل والمرتبطة به أفقيا وعموديا وهي: التشبيه والتمثيل والمجاز، والتغيير، والغرابة واللذة، والتعجيب، والمحاكاة علي آيت أوشان: التخييل الشعري في الفلسفة الإسلامية ـ الفارابي ـ ابن سينا ـ ابن رشد، المرجع نفسه، ص: 105/ 123.

موحد للشعر نظرا للتنوع الأقصى للأشكال والوظائف»[1]. مما يدل على أن هناك تصورات متعددة ومتغيرة لمفهوم الشعر، وهي تصورات ستستمر في الوجود من نص إلى آخر، مما يدل على أن كل قصيدة جديدة يمكنها أن تضع محل السؤال تعريفَ الشعر نفسه[2].

نستخلص من حديثنا عن مفهوم الشعر أن:

- الوزن هو المعيار الأساس لعزل الشعر عن النثر. ونجد هذا التحديد سائداً خاصة في الخطاب النقدي العربي القديم الذي نظر إلى الشعر على اعتبار أنه بنية إيقاعية نغمية تعتمد الوزن والقافية.

- رفض أصحاب الشعر المنثور للتعريفات المتداولة، إذ رأوا أن الوزن والقافية يقيد الشعر، لذلك فهو ليس مقوماً ضرورياً.

- اختلاف الدراسات العربية والغربية في إعطاء تعريف محدد للشعر.

## 2 - مفهوم النثر

### 1.2 - مفهوم النثر في اللغة:

جاء في لسان العرب، النثر: ترك الشيء بيدك ترمي به متفرقا مثل نَثَرَ الجوز واللوز والسكر، وكذلك نَثْرُ الحب إذا بُذر...

والنثرة: الخيشوم وما والاه.. أو خرجة ما بين الشاربين حيال وترة الأنف. أو الدرع الواسع[3].

والملاحظ من التعريف اللغوي لابن منظور أن لفظ النثر لا علاقة له بمختلف دلالاته المتداولة في مجال الأدب.

---

(1) Joubert (JL) La poésie, formes et fonctions, E. Armand Collin, 1ère édition, Paris, 1989, p. 6.
(2) Dessons (Gérard), introduction à l'analyse du poème, E. Bordas, Paris, 1991, p. 3.
(3) ابن منظور، لسان العرب. ج، 14، المرجع السابق، ص 37، 38، 39.

يُعرِّف القاموس المحيط للفيروز آبادي كلمة «نَثَرَ» بنثر الشيء ينثُره نثْرا ونثاراً، رماه متفرقا كنثْرِهِ، فانتثر وتنَثَّر وتناثر والنثارةُ والنثَرُ ما تناثر منه، ما ينتثر من المائدة فيؤكل للثواب، وتناثروا مرضوا فماتوا، ونثر الكلام والولد أكثره، ونثر ينثر نثرا أو استنثر استنشق الماء ثم استخرج ذلك من نفس الأنف كانتثر. توحي هذه المعاني جميعاً بالتبعثر واللاتناسق لهذا سمي النثر نثراً لأن شكله يوحي بعدم التناسق عكس الشعر الذي يتميز بشكل واضح لأنه يتقيد بالوزن والقافية[1].

يبدو من التعريف أن الوزن هو المعيار الأساس للتفريق بين الشعر والنثر.

وجاء في معجم «Le Petit Robert» نثرَ: شكل خطاب شفوي أو كتابي، طريقة تعبير غير خاضعة لأي قاعدة نظم الشعر. أو على حد تعبير «موليير "Molière" «كل ما ليس نثرا هو شعر، و كل ما ليس شعرا هو نثر." ويضيف "كلوديل Claudel" «كل ما يوجد في الفرنسية من اختراع، ومن قوة، ومن انفعال، ومن فصاحة، ومن أحلام، ومن قريحة (...) عندنا لا توجد في الشعر بل في النثر"[2].

الملاحظ أن النظم هو ما يميز دائما النثر عن الشعر، والمنظوم خلاف المنثور، والنثر أوسع تعبيراً من الشعر.

### 2.2 - مفهوم النثر في الأدب:

لم يكن اهتمام الأدباء والنقاد بالشعر بأقل من اهتمامهم بالنثر والنظر في مفهومه ومقوماته وإن لم يصلنا منه إلا القليل. يرى ابن رشيق أن ما ضاع من الموروث النثري أكثر كثيرا مما ضاع من الموروث الشعري «وكان الكلام

---

(1) القاموس المحيط، تأليف مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، الجزا، ص: 665.

(2) Le Robert de la langue française 2006. Nouvelle édition du Petit Robert de Paul Robert. 2006. p : 2099.

كله منثورا فاحتاجت العرب إلى الغناء بمكارم أخلاقها، وطيب أعراقها، وذكر أيامها الصالحة (...) فتوهموا أعاريض جعلوها موازين الكلام وما تكلمت به العرب من جيد المنثور أكثر مما تكلمت به من جيد الموزون، فلم يحفظ من المنثور عشره ولا ضاع من الموزون عشره»[1]. تحدث ابن رشيق عن جيد المنثور مقابل جيد الموزون في كلام العرب دون تفضيل للنظم ولا للنثر، وقد يكون مقياس ترجيح أحدهما عن الآخر هو مقياس الجودة، وجيد المنثور أكثر تداولاً في كلام العرب من جيد الموزون.

ومن النقاد من يرى أن النثر أسبق ظهوراً من الشعر مع وجود فارق بين اللغة النثرية المتداولة والنثر الأدبي، «فالإنسان عندما تعلم اللغة كان يتكلم نثراً للتعبير عن حاجات حياته، وللتفاهم مع غيره من البشر، والفرق كبير بين لغة الكلام النثرية، وبين النثر الأدبي، وأقدم النصوص التي وصلتنا نصوص شعرية لا نثرية، فالشعر تحفظه الذاكرة، والشعر أسهل حفظا من النثر، ولذلك وعت الذاكرة النصوص الشعرية، بينما لم تع النصوص النثرية كالخطب وغيرها، وتناقل البشر محفوظهم الشعري حتى اخترعت الكتابة، وبدأ عصر التدوين، فدونت أول الأمر الأشعار المحفوظة، ولذلك نطالع دائما في كتب الأدب أن الشعر أسبق ظهورا من النثر الأدبي»[2].

هكذا نلاحظ أن مفهوم النثر يختلف عن مفهوم الشعر، كما أن أقدم النصوص التي وصلتنا شعرية لا نثرية، لسهولة حفظ المنظوم عن المنثور. لذلك كان الشعر أسبق ظهوراً من النثر الأدبي.

---

(1) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، المرجع السابق، ص. 74.

(2) محمد مندور، الأدب وفنونه، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ص.11.

## 3- الفرق بين الشعر والنثر

لم يكن التفريق بين النثر والشعر واضحاً عند العرب القدماء. وقد وصف عرب الجاهلية النثر القرآني بأنه شعر، ونجد انتقاداً للشعر والشعراء في القرآن الكريم ﴿وَالشُّعَرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ. أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ. وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لاَ يَفْعَلُونَ﴾[1]. ويقول تعالى: ﴿وَمَا عَلَّمْنَاهُ الشِّعْرَ وَمَا يَنْبَغِي لَهُ﴾[2]. إلا أن النقاد لم يصنفوا القرآن الكريم لا نثراً ولا شعراً، فطه حسين يرى أن القرآن ليس شعراً ولا نثراً وإنما هو قرآن، ويرى صفاء خلوصي أن القرآن «ليس شعراً ولا نثراً إنما هو كلام سماوي إيقاعي أجمل من الشعر والنثر معاً»[3]. ويضيف أنه لولا هذا الإيقاع الخاص بالقرآن الذي لا يُجاريه أي إيقاع شعري أو نثري لما أمكن تجويده، لأن التجويد ضربٌ من الغناء الديني فالتفاعيل الرائعة التي تزدوج بعضها مع بعض فتؤلف هذا التأثير القوي المنسق الذي لا نجد له مثيلاً أو ضرباً. وهذا الإيقاع في الآيات المكية أقوى منه في الآيات المدنية.

وميّز الشيخ شمس الدين النواجي بين كل من النظم والنثر والشعر فرأى أن النظم هو الكلام الموزون في الموازين العربية، وقد جمعها الخليل بن أحمد ورتبها في خمسة عشر بحراً وهي: الطويل، والمديد، والبسيط، والوافر، والكامل، والهزج، والرجز، والرمل والسريع، والمنسرح، والخفيف، والمضارع، والمقتضب، والمجتث والمتقارب، وزاد الأخفش بحراً عليها، وسماه المتدارك. فأصبح الجميع ستة عشر بحراً، أطلق عليها: "علما

---

(1) سورة الشعراء، الآية 224- 226.

(2) سورة ياسين، الآية 69.

(3) صفاء خلوصي، فن التقطيع والقافية، منشورات مكتبة المثنى ببغداد، الطبعة الخامسة، 1977، هامش صفحة 390.

العروض والقوافي»[1]. أما النثر فقد عرفه «بالكلام المرسل» أو «المسجع»، و«الشعر قول مقفى» موزون بالقصد[2].

وتطرق الجاحظ إلى فضل الكتاب في الثقافة العربية، فرأى للكتابة والخط ما يفوق دلالة الإشارة، لهذا رأى أن «فضيلة الشعر مقصورة على العرب وعلى من تكلم بلسان العرب»[3]. وهذا لا يعني أن الجاحظ يفخر بذلك ولكنه يوضح أن الشعر خاص باللغة العربية، كما أنه لا يقبل الترجمة، «فالشعر لا يستطاع أن يترجم ولا يجوز عليه النقل، ومتى حول تقطع نظمه وبطل وزنه وذهب حسنه، وسقط موضع التعجب لا كالكلام المنثور، لهذا لا يمكن أن يكون أداة للتواصل الثقافي، فلو حول الشعر العربي بطُل الوزن الذي هو معجز الشعر العربي قائلا «وقد نقلت كتب الهند، وترجمت حكم اليونانية وحوّلت آداب الفرس، فبعضها ازداد حسنا وبعضها ما انتقص شيئا ولو حوّلت حكمة العرب لبطل ذلك المعجز الذي هو الوزن مع أنّهم لو حوّلوها لم يجدوا في معانيها شيئا لم تذكره العجم في كتبهم التي وضعت لمعاشهم وفطنهم وحكمهم»[4].

أما قدامة ابن جعفر فأقام التفرقة بين النثر والشعر على أساس أن «الشعر محصور بالوزن، محصور بالقافية، يضيق على صاحبه. والنثر مطلق غير محصور فهو يتسع لقائله»، إلا أنه لا يرى الوزن كافياً لتسمية الكلام شعراً، فالشاعر «إنما سمي شاعراً لأنه يشعر من معاني القول وإصابة الوصف بما لا يشعر به غيره. وإذا كان إنما يستحق اسم الشاعر بما ذكرنا، فكل من كان خارجاً عن هذا الوصف فليس بشاعر وإن أتى بكلام موزون مقفى»[5].

---

(1) شمس الدين محمد بن حسن المعروف ب «النواجي»، مقدمة في صناعة النظم والنثر، حققه وقدم له وعلق عليه د.محمد بن عبد الكريم، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، ص. 27.

(2) المرجع السابق، ص. 31.

(3) الجاحظ، كتاب الحيوان، الجزء 1، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، تحقيق عبد السلام محمد هارون، الطبعة 2، ص85.

(4) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

(5) جودت فخر الدين عن جابر عصفور، شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري، المرجع السابق، ص 160-161.

ويذكر التوحيدي في كتاب «الإمتاع والمؤانسة» قولا لأبي عابد الكرخي وهو «أن النثر أصل الكلام والنظم فرعه، والأصل أشرف من الفرع والفرع أنقص من الأصل، لكن لكل واحد منهما زائنات وشائنات، فأما زائنات النثر فهي ظاهرة لأن جميع الناس في أول كلامهم يقصدون النثر، ومن شرفه أيضا أن الكتب القديمة والحديثة النازلة من السماء على ألسنة الرسل بالتأييد الإلهي مع اختلاف اللغات كلها منثورة مبسوطة، ومن فضيلة النثر أيضا، كما أنه إلهي بالوحدة كذلك وهو طبيعي بالبدأة، والبدأة في الطبيعيات وحدة، كما أن الوحدة في الإلهيات بدأة»[1]. ونلاحظ أن التوحيدي يميل إلى تفضيل النثر على الشعر، لهذا جعله أصل الكلام وفي هذا تشريف له عن النظم الذي اعتبره فرعاً وجاء في نفس الكتاب رأي لعيسى الوزير: «أن النثر من قبل العقل، والنظم من قبل الحس، ولدخول النظم في طي الحس دخلت إليه الآفة وغلبت عليه الضرورة واحتيج إلى الإغضاء عما لا يجوز مثله في الأصل الذي هو النثر»[2].

وقد سعى النقاد العرب القدامى إلى التمييز الدقيق بين الشعر والنثر للوقوف على الخصائص الجوهرية لهذا الفن، وقد اعتمد ابن الأثير الفوارق التالية:

- النظم وقف على الشعر دون النثر.
- لكلٍّ فنٍ من الفنَّيْن مفرداته.

يتصف الشعر بالإيجاز والنثر بالإطالة (المثل السائر لابن الأثير) وقد فضل بعض الأدباء الشعر في مخاطبة الملوك. يقول ابن رشيق: «من فضل الشعر أن الشاعر يخاطب الحاكم باسمه وينسبه إلى أمه، ويخاطبه بالكاف كما يخاطب أقل ألونة، فلا ينكر ذلك عليه»[3].

(1) أبو حيان التوحيدي، كتاب الإمتاع، أحمد أمين وأحمد الزين، المكتبة العربية، بيروت، صيدا، الجزء2، الليلة 25، ص 130-147.

(2) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

(3) ابن رشيق القيرواني، العمدة، المرجع السابق، ص.23.

يرى ابن رشيق القيرواني «أن النثر العربي أقدم في الوجود من الشعر وإلى أن النثر مطلق والشعر مقيد يحتاج إلى وزن وقافية»[1].

أما محمد بنيس فيرى أن الأوزان قد كانت ومعها القافية، «هي المقياس السائد في فصل الشعر عن النثر، ومن ثم فإن الخروجٍ على قوانينها التقليدية أول ما مسَّ الأذن التقليدية، مما أحدث خللاً لم يستسغه القارئ»[2].

وفي سياق التفريق بين الشعر والنثر يرى محمد غنيمي هلال أن النقد العربي لم يعْنَ بأجناس النقد الموضوعية في النثر والشعر وإنما انحصر اهتمام النقاد في النثر الذاتي، وما نجده في أدب الرسائل فهو قريب إلى تاريخ الأدب على أن كثيرا مما ذكروه في باب الرسائل مكرور مع ما أورده في الخطابة، ثم أن الرسائل والخطابة قد غزتهما - بعد تطورهما - دروب التخيل والمجاز، حتى قربا من الشعر، فأصبحت لغتهما في «الشعر المنثور» لا يفرقها من المنظوم غير الوزن. وقد كان الوزن هو الفاصل ما بين الشعر والنثر عند نقاد العرب، لأنهم لم يتناولوا في نقدهم غير الأدب الذاتي، والنثر فيه - كالشعر - حافل بضروب الخيال: على خلاف ما رأينا في النقد الموضوعي عند أرسطو لا يحفل بتنميق العبارة كثيرا في المسرحية والملحمة، ويرى أن الوزن ليس هو الفارق الوحيد بين الشعر والنثر، وأن الشعر الموضوعي غني بموارده الأخرى غير اللغوية، فهو أقل حاجة إلى استعمال المجاز، ولذا كان الكتاب - عند أرسطو - أحوج إلى استعمال المجاز من الشعراء»[3]. وأضاف أن أرسطو يرى أن الفصاحة والبلاغة «كما يردان في المنظوم، يردان في المنثور وأحسن مواقعها ما ورد في المنثور»[4].

---

(1) المرجع السابق، ص.11.
(2) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، دار العودة، بيروت، لبنان، الطبعة 1، 1979، ص.77.
(3) محمد غنيمي هلال النقد الأدبي الحديث، المرجع السابق، ص. 204.
(4) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

اكتشفت الدراسات الشكلية الحديثة أن اللغة الشعرية ذات بنية تميزها عن بنية الكلام النثري. فقد اهتم «جون كوهن Jean Cohen» في كتابه «بنية اللغة الشعرية» بالمسألة الشعرية، حيث عالج اللغة الشعرية مستفيداً من التصور البنيوي للغة، فطبقه على الكلام أي الرسالة نفسها، حيث سيجعل من الشكل موضوع بحثه، فنظر في مجموعة من القضايا أهمها مستوى العبارة أو ثنائية «نظم - نثر» فجميع نظم الشعر تستند في الواقع إلى معايير متواضع عليها، وتشترك هذه المعايير في أنها لا تستخدم من اللغة إلا وحدات غير دالة. فإذا ما حبسنا نظرنا في النظم الفرنسي المطرد وجدناه يعتمد على الوزن والقافية، أي على المقطع والفونيم. والحال أن المقطع والفونيم وحدتان أصغر من الكلمة أو الفونيم أي أصغر من الوحدة الدلالية الدنيا ولا يغير شيئا من دلالة رسالة أن تكون بهذا العدد أو ذاك من المقاطع، كما لا يؤثر في معنى كلمة اشتراكهما مع غيرها في القافية. وقد ميز جون كوهن في كتابه «بنية اللغة الشعرية» بين نموذجي «الشعر» و«النثر». يرى جون كوهن أن «النثر والشعر نموذجان مختلفان في الكتابة ويمكن تمييزهما داخل اللغة نفسها»[1].

كما اعتبر الشعر نقيضاً للنثر، «فالشعر ليس اختلافاً عن النثر فحسب، بل إنه يتعارض معه كذلك، فهو ليس «اللا نثر»، بل «نقيض النثر»، الكلام النثري يعبر عن الفكرة وهذه بحد ذاتها استدلالية، مما يعني أن النثر يمضي من الأفكار إلى الأفكار»[2].

فصل كوهن بين الشعر والنثر على أساس اختلاف المعنى في الشعر عنه في النثر. يقول: «في اللغة يقابل عادة الشكل بالمعنى ناسبين إلى الشكل المستوى الصوتي فقط، وفي الحقيقة يجب علينا أن نميز بين مستويين شكليين: الأول على صعيد الصوت، والثاني على صعيد المعنى. فللمعنى شكل أو

(1) Jean Cohen, structure du Langage Poétique, Flammarion , Paris, 1966 p. 28
(2) Ibid, p : 91

«بنية» يتغير عندما نمر من الصياغة الشعرية إلى ترجمتها النثرية، فالترجمة تحافظ على المعنى لكن تفقدها»[1]. ولأن الشكل هو لسان حال الشعر، فترجمة القصيدة إلى النثر يمكن أن تكون صحيحة إلى أبعد مدى نريده إلا أنها لا تحتفظ في الوقت نفسه بأي قدر من الشعر[2].

الوزن عند جون كوهن لا يحقق الشعر إذا أضيف إلى النثر، فهو لا يوجد عنده «إلا كعلاقة بين الصوت والمعنى، إنه تركيب صوتي - دلالي. وبذلك يتميز عن باقي وسائل النظم كالاستعارة مثلا التي تندرج في المستوى الدلالي فقط»[3].

إذا كان الشعر، في نظر جون كوهن، نقيضاً للنثر، فإن الشعر يتضمن النثر أيضاً. الشعر دائري، والنثر خطوطي. وهذا المظهر المتناقض يبرز للعيان، ومع ذلك لم يقم له علم الشعر اعتباراً على الإطلاق، فلقد جعل هذا العلم من مسألة «الرجوع» سمة منعزلة، تضاف من الخارج إلى الكتابة بهدف منحها بعض الخصائص الموسيقية، في حين أن التناقض يكوِّن البيت، لأنه ليس بكامله بيتاً أي رجوعاً، ولو كان كذلك لما كان باستطاعته أن يحمل معنى، وبما أنه يحمل معنى فإنه يظل خطوطياً. فالكتابة الشعرية هي شعر ونثر في آن. قسم من عناصرها يحقق الرجوع بينما يحقق القسم الآخر الخطوطية العادية للكلام. والعناصر الأخيرة تعمل في الاتجاه العادي للتفريق، أما العناصر الأولى فتعمل على العكس من ذلك، في الاتجاه اللاآتفريقي»[4].

وهكذا يوضح كوهن أن الكتابة الشعرية دائرية على «المستوى الإيقاعي» وخطوطية على «المستوى الدلالي»، ولذلك فهي تهدف إلى نوع من الموازاة بين هذين المستويين.

---

(1) Ibid, p : 37.
(2) Ibid, p : 36 .
(3) Ibid, p : 52 .
(4) Ibid, p : 95 .

وترى بربرا جونسون «Barbara Johnson» في التفريق بين الشعر والنثر الاستحالة النظرية والتاريخية لتقرير مَن مِن الشعيرات الإثنتين تسبق الأخرى، ليست سوى حجرة عثرة من المنظور المنهجي. السؤال الذي تطرحه هذه الاستحالة - استحالة الدور الذي يلعبه، في القراءة، التوزيع الحيزي لامتداد نصي - هو بالتحديد السؤال الذي يطرحه مفهوم «الشعر في حالة نثر». لأنه إذا كان، كما يرجوه كلوديل Claudel، «البيت الجوهري والأساسي» ليس سوى «فكرة معزولة ببياض»[1]، إذا كان الفرق الشكلي بين بيت شعري ونثر ينحصر بالدرجة الأولى في فرق المسافة، إذن كل تساؤل حول «شعر في حالة نثر» محتو على تنظيم توزيع حيزي لا هو بطارئ له ولكنه يساهم في تكوينه.

لتحليل سير عمل مجال شعيراتنا الإثنتين، فلنقارنْ مثلا المقاطع التالية: زيت الكوك، مسك و قطران و قطران، مسك وزيت الكوك. ما الذي تغير في التبادلية في المواضع؟ الكلمات هي نفسها. لم يتغير شيئ لا في المعنى، ولا في الدلالة، ولا في العلامة، ولا في العلاقة النحوية. المقطع الأول أخذ من الشعيرة الشعرية، والمقطع الثاني أخذ من الشعيرة النثرية. المقطع الأول لا هو أكثر أدبيا، ولا أكثر مجازية، ولا أكثر نموذجية، ولا هو أكثر تركيبية من المقطع الثاني.

ولنفترض أن الفرق بين النثر والشعر ليس هو الجوهر ولكن المرجح، ألا نتوصل بالتحديد إلى المفهوم التناظري، للعلاقة بين الشعر والنثر الذي يفترض أن يعالجه «الشعر في حالة نثر».

في الحقيقة النقص في الملاحظات السالفة ينقسم إلى قسمين:

1. لا تأخذ بعين الاعتبار بأن النثر، في مفهومه الشائع، ليس نصّاً موسوماً «نثر» لكن عكس ذلك فهو نص لا يحمل أي إشارة لسانية، فهو

(1) Claudel, Positions et Propositions, Gallimard, 1982, p. 10.

الشيء الذي نفعله جميعاً، مثل M. Jourdain دون أن نعلمه. فهل كل نص يُصرّ على قانون النثر يسمى «نثرا»؟ وهل الفرق بين النثر والشعر يظهر بين طابعين، أو بين وجود أو غياب النوع؟

2. إذا كان إبراز مدلول «نثر» بـ «شعر في حالة نثر» يتعلق بإبراز قانون «لا شعر» أو «شعر منحرف» أو بصيغة أخرى إن «الشعر في حالة النثر» ينبني على الشعر الذي يندثر والذي لا يؤكد ماهيته إلا بإحالته على ما ليس هو، إذن «الشعر في حالة النثر» يُشتقّ، في الحقيقة، أيضاً من بين رمزين اثنين يختار النص الانتماء إلى أحدهما.

نجد أنفسنا أمام عكسين يلتقيان فيما بينهما. الشعر في حالة النثر هو المصدر الذي منه تختل القطبية بين وجود وغياب، وبين نثر وشعر.

إن وصف «الشعر في حالة النثر» لا يتم إلا من خلال هدم محاولة وصفه نفسها. عدم معرفة ماهية الفرق، هو في نفس الوقت تساؤل حول كيفية تغيير عدم التأكد بأثر رجعي التأكد السابق، والتحدث سوى انطلاق من عدمية هذا التأكيد.

إن سؤال الفرق، الذي لا يمكن لا الإجابة عليه ولا معرفة ماذا يسأل السؤال، لا يمكن إلا أن يتكرر، لكن تكرار هذا الخلل الوظيفي للسؤال هو الذي يولد نص الأشعار في حالة النثر[1].

نستخلص تعدد الفروق بين الشعر والنثر، غير أنهما يلتقيان في قدرة كل منهما على بلوغ الجمال الفني سواء في صياغتهما الفنية أو في الإيقاع المميز لكل منهما، سواء كان إيقاعاً نثرياً أو إيقاعاً شعرياً أي الإيقاع الذي يبنيه الوزن والقافية أو اللفظة والتعبير.

---

(1) Barbara Johnson, poésie et prose, La tentation de la symétrie, quelques conséquences de la différence anatomique des textes. Pour une théorie du poème en prose, Poétique 28, le discours de poésie, 1976, Editions Seuil, p.454-455

ويخيل إلينا أن الفرق بين منزلة الشعر ومنزلة النثر يرجع بالأساس إلى طبيعة الموضوعات التي تحدد طبيعة جنس الكتابة، شعراً كان أم نثراً أو التوفيق بينهما.

## 4- ترجيح الشعر على النثر

اختلف النقاد في ترجيح الشعر على النثر. يرى زكي مبارك أن «إيثار الشعر على النثر له مظاهر كثيرة في البيئات العربية، فهذا أبو بكر الخوارزمي الذي كان يحفظ نحو خمسين ألف بيت من الشعر لم يعرف عنه أنه اهتم بحفظ الرسائل حتى ذكروا أنه لم يحفظ غير رسالة واحدة في «كتاب الصاحب» إلى ابن العميد جواباً عن كتابه عليه في وصف البحر. والواقع أن الشعر أقرب إلى النفس من هذه الناحية، وهو بالذاكرة أعلق، وعلى الألسنة أسْيَر بفضل القوافي والأوزان»[1].

ويذكر أن من كُتّاب القرن الرابع من فاضل بين الشعر والنثر ومقام الكُتّاب ومقام الشعراء وقد لفت نظرهم ما كتبه الثعالبي في تفضيل النثر وابن رشيق في تفضيل الشعر ردّاً عليه، فالثعالبي نوه بفضل النثر للتفاهم في شؤون الحرب والسلم والصناعة والسياسة والإدارة. أما الموضوعات التي تمس الأحاسيس والعواطف فالشعر أصلح فيها من النثر.

ويأخذ الكاتب على الثعالبي حينما ذكر في أسباب ترجيح النثر على الشعر «أن الشعر تصون عنه الأنبياء وترفع عنه الملوك» فرأى بأن حجة الثعالبي واهية لأن «الشعر أقرب إلى أرواح الأنبياء، وأنا لا أتصور الأنبياء إلا شعراء، وإن جهلوا القوافي والأوزان لأن الشعر الحق روح صرف، والنبوة الحقة شعر صراح»[2].

---

(1) زكي مبارك، «النثر الفني في القرن الرابع»، الجزء 1، دار الجيل، بيروت، 1975، ص. 19.
(2) المرجع السابق، ص21.

وقد رد عبد القاهر الجرجاني على من ذم الشعر والاشتغال بعلمه فدافع عنه مستدلا بالحديث النبوي الشريف وأمر النبي ﷺ بقول الشعر وسماعه، وارتياحه له. ويرد الجرجاني على من ذم الشعر لأنه كلام موزون مقفى، يقول: «وإن زعم أنه ذم الشعر من حيث هو موزون مقفى، حتى كأن الوزن عيب، وحتى كأن الكلام إذا نُظم نظْم الشعر، اتضح في نفسه، وتغيرت حاله، فقد أبعد، وقال قولا لا يعرف له معنى، وخال العلماء في قولهم: «إنما الشعر كلام فحسنه حسن، وقبيحه قبيح.» وقد روى ذلك عن النبي ﷺ مرفوعاً أيضاً»[1].

أما التوحيدي فهو من نقاد القرن الرابع اتسمت آراؤه بالطابع الفلسفي. في هذه المرحلة «نشأت مسألة المفاضلة بين الشعر والنثر، وظهر فريقان متعارضان، كان كل منهما «يستعين في تفضيل الشعر أو النثر بأمور خارجة عن طبيعتهما أحيانا»[2]. كما يورد آراء بعض المنتصرين للشعر. قال ابن نباتة: «من فضل النظم أن الشواهد لا توجد إلا فيه، والحجج لا تؤخذ إلا منه، أعني أن العلماء والحكماء والفقهاء والنحويين واللغويين يقولون: (قال الشاعر) و(هذا كثير في الشعر) و(الشعر قد أتى به). فعلى هذا، الشاعر هو صاحب الحجة، والشعر هو الحجة»[3]. كما يقال «ما أحسن هذه الرسالة لو كان فيها بيت من الشعر، ولا يقال: ما أحسن هذا الشعر لو كان فيه شيء من النثر، لأن صورة المنظوم محفوظة وصورة المنثور ضائعة»[4].

والشعر يغلب عليه الزور ولو أن الشاعر لا يرد منه إلا حسن الكلام أما النثر فعليه مدار السلطان والصدق لا يطلب إلا من الأنبياء، وفضل

---

(1) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، دار المدني بجدة، الطبعة 2، 1992، ص. 24.

(2) جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية المرجع السابق، ص 163.

(3) أبو حيان التوحيدي، كتاب الإمتاع، المرجع السابق، ص. 136.

(4) جودة فخر الدين، شكل القصيدة العربية ،المرجع السابق، ص 165.

الشعر على النثر عند أبي هلال يرجع إلى استفاضته في الناس وتأثيره في الأعراض، والأنساب، فلا تطيب مجالس الظرفاء والأدباء إلا بإنشاده، وهو أصلح للألحان[1]. ويضيف العسكري أن الشعر يسمح لعلية القوم من التطرق لمواضيع لو تناولوها نثرا جاءت ناقصة. يقول في الصناعتين: «(...) إن مجالس الظرفاء والأدباء، لا تطيب، ولا تؤنس، إلا بإنشاد الأشعار، ومذاكرة الأخيار، وأحسن الأخبار عندهم ما كان في أثنائها أشعار، وهذا شيء مفقود في غير الشعر»[2].

ويرى ابن رشيق أنه ليس للجودة في الشعر صفة وإنما هو إحساس يقع في النفس عند المميز. و قد فضل الشعر على النثر، وجاء في باب «في فضل الشعر» من كتاب العمدة أن كلام العرب نوعان: منظوم ومنثور، ولكل منهما ثلاث طبقات: جيدة ومتوسطة وردية، فإذا اتفق الطبقتان في القدر ولم يكن لإحداهما فضل على الأخرى كان الحكم للشعر ظاهرا لأن كل كلام منظوم أحسن من كل منثور من جنسه في معترف العادة، فاللفظ إذا كان منثورا تبدد في الأسماع وإذا كان موزونا تألفت أشتاته وهو في كل ذلك يشبه اللفظ بالدر إذا كان منثورا لم يؤمن عليه[3].

وفضل ابن رشيق الشعر على النثر مستدلا على أن القرآن جاء منثوراً لا منظوماً «فكما أن القرآن أعجز الشعراء وليس بشعر كذلك أعجز الخطباء وليس بخطبة، والمترسلين وليس بمترسل، وإعجازه الشعراء أشد برهانا. ألا ترى كيف نسبوا النبي ﷺ إلى الشعر لما غُلبوا وتبين عجزهم ؟ فقالوا: هو شاعر، لما في قلوبهم من هيبة الشعر وفخامته»[4].

---

(1) أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، حققه وضبط نصه د. مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1981، ص.154.

(2) المرجع السابق، ص. 156 .

(3) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، المرجع السابق، ص 73.

(4) المرجع السابق، ص 21.

من الأدباء من فضل الشعر على النثر نذكر منهم ابن وهب الكاتب إذ يقول : «واعلم أن الشعر أبلغ البلاغة»[1].

## 5 - ترجيح النثر على الشعر

وكما اختلف النقاد في ترجيح الشعر على النثر اختلفوا كذلك في ترجيح النثر على الشعر والمفاضلة بينهما. يرى القلقشندي في ترجيح النثر على الشعر أن النثر أرفع درجة من الشعر «إذ الشعر محصور في وزن وقافية يحتاج الشاعر معها إلى زيادة الألفاظ والتقديم فيها والتأخير، وقصر الممدود دون المقصور، وصرف ما لا ينصرف، ومنع ما ينصرف من الصرف، واستعمال الكلمة المرفوضة، وتبديل اللفظة الفصيحة بغيرها، وغير ذلك مما تلجئ إليه ضرورة الشعر فتكون معانيه تابعة لألفاظه، والكلام المنثور لا يحتاج فيه إلى شيء من ذلك، فتكون الفاظه تابعة لمعانيه»[2]، ويضيف أن النثر مبني على مصالح الأمة لما يشتمل عليه من مكاتبات الملوك وما يلتحق به من ولايات السيوف وأرباب الأقلام[3].

وفي القرن الخامس الهجري «فضل المرزوقي النثر على الشعر ودعم وجهة نظره بالقول إن الخطابة كانت لدى الجاهليين أهم من الشعر، وإن الشعراء قد حطوا من قيمة الشعر بتعرضهم للسوقة حتى قيل (الشعر أدنى مروءة السري وأسرى مروءة الدنيء)، كما أن إعجاز القرآن لم يقع بالنظم، فلهذه الأسباب كان النثر أرفع شأنا من الشعر ومن ثم تأخرت رتبة الشعراء عن الكتاب»[4].

---

(1) ابن وهب الكاتب، البرهان في وجوه البيان، المرجع السابق، ص 350.

(2) القلقشندي، صبح الأعشى في صناعة الإنشا، الجزء الأول، الهيأة المعربة العامة للكتاب، 1985، مركز تحقيق التراث، مكتبة الأندلس بجدة ص 58.

(3) المرجع السابق، ص 59.

(4) جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية، المرجع السابق، ص. 167.

ويعلل في مقدمة «شرح ديوان الحماسة» تأخر رتبة المنظوم عن رتبة المنثور عند العرب فيقول: «واعلم أن تأخر الشعراء عن رتبة البلغاء موجبة تأخر المنظوم عن رتبة المنثور عند العرب لأمرين: أحدهما أن ملوكهم قبل الإسلام وبعده كانوا يتباهون بالخطابة، وكانوا يأنفون من الاشتهار بقرض الشعر، والثاني أنهم اتخذوا الشعر مكسبة وتجارة، وتوصلوا به إلى السوقة كما توصلوا إلى العلية، وتعرضوا لأعراض الناس، ومما يدل على أن النثر أشرف من النظم أن الإعجاز به من الله تعالى جده والتحدي من الرسول عليه السلام وتعاطيه دون النظم، وقد قال الله عز وجل: ﴿وَمَا عَلَّمْنَاهُ الشِّعْرَ، وَمَا يَنْبَغِي لَهُ إِنْ هُوَ إِلاَّ ذِكْرٌ وَقُرْآنٌ مُبِينٌ﴾[1].

ولشرف النثر قال الله تعالى: ﴿إِذَا رَأَيْتَهُمْ حَسِبْتَهُمْ لُؤْلُؤاً مَنْثُوراً﴾[2]. وقال ابن كعب الأنصاري: «من شرف النثر أن النبي ﷺ لم ينطق إلا به آمرا وناهيا ومستخبرا ومخبرا وهاديا وواعظا، وغاضبا وراضيا»[3].

ويقول التوحيدي «ألا ترى أن الإنسان لا ينطق في أول حاله من لدن طفوليته إلى زمان مديد إلا بالمنثور المتبدد، والميسور المتردد؟ ولا يلهم إلا ذاك، ولا يناغي إلا بذاك، وليس كذلك المنظوم لأنه صناعي، ألا ترى أنه داخل في حصار العروض وأسر الوزن وقيد التأليف مع توقي الكسر واحتمال أصناف الزحاف، لأنه لما هبطت درجته عن تلك الربوة العالية دخلته الآفة من كل ناحية»[4].

وقد جمع الكثير من الآراء، ونجد فيما جمعه حول مسالة إعجاز القرآن من حجج أبي عابد الكرخي مثلا في تفضيل النثر: «أن النثر أصل الكلام والشعر فرعه، والأصل أشرف من الفرع، والفرع أنقص من

---

(1) سورة ياسين، آية 36.

(2) سورة الإنسان، آية 76.

(3) أبو حيان التوحيدي، كتاب الإمتاع والمؤانسة، المرجع السابق، ص. 135.

(4) المرجع السابق، ص. 132.

الأصل. لكن لكل واحد منهما زائنات وشائنات، فأما زائنات النثر فهي ظاهرة لأن جميع الناس في أول كلامهم يقصدون النثر، وإنما يتعرضون من نظم في الثاني بداعيةٍ عارضةٍ، وسبب باعثٍ وأمر معين. ومن شرف النثر أيضا أن الكتب القديمة والحديثة النازلة من السماء على ألسنة الرسل بالتأييد الإلهي، مع اختلاف اللغات، كلها منثورة مبسوطة، متباينة الأوزان، متباعدة الأبنية، مختلفة التصاريف، لا تتقيد بالوزن، ولا تدخل في الأعاريض، ومن شرفه أيضا أن الوحدة فيه أظهر، وليس كالمنظوم داخلا في حصار العروض وأسر الوزن وقيد التأليف، مع توقّي الكسر واحتمال أصناف الزحاف»[1]. وذهب عيسى الوزير إلى «أن النثر من قبل العقل، والنظم من قبل الحس»[2]. «وقال ابن طراوة - وكان من فصحاء أهل العصر في العراق - «النثر كالحرة والنظم كالأمة، والأمة قد تكون أحسن وجها وأدمث شمائل وأحلى حركات، إلا أنها لا توصف بكرم جوهر الحرة»[3].

وجعل الحاتمي في القرن الرابع الهجري في كتابه «حلية المحاضرة» بابا في نظم المنثور، أي نقل المعنى من النثر إلى الشعر»[4].

ويحدد العسكري الخصائص التي يجب توفرها في الكاتب فيقول: «ينبغي أن تعلم أن الكتابة الجيدة تحتاج إلى أدوات جمة وآلات كثيرة من معرفة العربية لتنقيح الألفاظ، وإصابة المعاني، وإلى الحساب وعلم المساحة والمعرفة بالأزمنة والشهور والأهلة وغير ذلك مما ليس هنا موضع ذكره وشرحه لأننا إنما عملنا هذا الكتاب لمن استكمل هذه الآلات كلها وبقي عليه المعرفة بصنعة الكلام وهي أصعبها وأشدها»[5].

---

(1) أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، المرجع السابق، ص 132-133.

(2) المرجع السابق، ص134.

(3) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

(4) جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية، المرجع السابق، ص 163.

(5) أبو هلال العسكري، الصناعتين، المرجع السابق، ص. 160.

ولخص ابن قتيبة في كتابه «أدب الكاتب» تحديد الخصائص التي تؤدي إلى الوصول إلى رتبة الكتاب كحفظ القرآن الكريم والإلمام بالحديث الشريف ليعرف الكاتب «الصدر والمصدر، والحال والظرف، وشيئا من التعاريف والأبنية وانقلاب الياء عن الواو، والألف عن الياء، وأشباه ذلك»[1].

وفي المثل السائر يضع ابن الأثير أصول الكتابة ويحدد الشروط التي يجب على الكاتب الاقتداء بها لممارسة الكتابة من أهمها: «تصفح الكاتب كتابة المتقدمين، ويطلع على أوضاعهم في استعمال الألفاظ والمعاني، ثم يحذو حذوهم، وثانيهما أن يمزج كتابة المتقدمين بما يستجيده لنفسه من زيادة حسنة، إما في تحسين ألفاظه أو في تحسين معانيه، الثالثة أن لا يتصفح كتابة المتقدمين، ولا يطلع على شيء منها، بل يصرف همه إلى حفظ القرآن الكريم، وكثير من الأخبار النبوية، وعدة من دواوين فحول الشعراء، ممن غلب على شعره الإجادة في المعاني والألفاظ، ثم يأخذ في الاقتباس، فيقوم ويقع، ويخطئ ويصيب، ويضل ويهتدي، حتى يستقيم على طريقة يفتتحها لنفسه»[2].

ويميل إلى الطريقة التي ينتهجها الكاتب لنفسه فيبدع فيها. وقد جعل من إلمام الكاتب بحل الآيات القرآنية والأخبار النبوية والأبيات الشعرية أهم مقومات الكتابة قائلا: «ولقد مارست الكتابة ممارسة كشفت لي عن أسرارها، وأظفرتني بكنوز جواهرها، إذ لم يظفر غيري بأحجارها فما وجدت أعون الأشياء عليها إلا حل آيات القرآن الكريم، والأخبار النبوية، وحل الأبيات الشعرية»[3]. وهو من أهم النقاد الذين اهتموا بالسجع، ففي رأيه «لو كان مذموما لما ورد في القرآن الكريم فإنه قد أتى منه بالكثير حتى أنه لا يؤتى بالصورة جميعا مسجوعة كصورة الرحمان وصورة القمر وغيرها. وبالجملة لم تخل منه صورة من الصور»[4].

---

(1) ابن قتيبة، أدب الكاتب، ت. محمد الدالي، مؤسسة الرسالة، الطبعة 1، 1982، بيروت، ص. 13.

(2) ابن الأثير، المثل السائر، القسم الأول، ص.8.

(3) المرجع السابق، ص.101 .

(4) المرجع السابق، ص. 114 .

وأضاف «أن الأصل في السجع إنما هو الاعتدال في مقاطع الكلام، والاعتدال مطلوب في جميع الأشياء، والنفس تميل إليه بالطبع، ومع هذا فليس الوقوف في السجع عند الاعتدال فقط ولا عند تواطؤ الفواصل على حرف واحد، إذ لو كان ذلك هو المراد من السجع لكان كل أديب من الأدباء سجاعا، وما من أحد منهم ولو شدا شيئا يسيرا من الأدب إلا ويمكنه أن يؤلف ألفاظا مسجوعة ويأتي بها في كلام، بل ينبغي أن تكون الألفاظ المسجوعة حلوة حادة طنانة رنانة، لا غثة ولا باردة. وأعني بقول رثة وباردة أن صاحبها يصرف نظره إلى السجع نفسه من غير نظر إلى مفردات الألفاظ المسجوعة وما يشترط لها من الحسن ولا إلى تركيبها وما يشترط له من الحسن، وهو في الذي يأتي به من الألفاظ المسجوعة كمن ينقش أثوابا من الكرسف أو ينظم عقدا من الخزف الملون وهذا مقام تزل عنه الأقدام ولا يستطيعه إلا الواحد من أرباب هذا الفن بعد الواحد. ومن أجل ذلك كان أربابه قليلا. فإذا صفي الكلام المسجوع من الغثاثة والبرد فإن وراء ذلك مطلوبا آخر: وهو أن يكون اللفظ فيه تابعا للمعنى لا أن يكون المعنى فيه تابعا للفظ، فإنه يجيء عند ذلك كظاهر مموه، على باطن مشوه، ويكون مثله كغمد من ذهب على نصل من خشب»[1].

وقف على خصائص السجع وشروطه ولم يعتبره أعلى درجات القول لأن القرآن الكريم لم يأت كله مسجوعا، بل جاء بالمسجوع وغير المسجوع. وقد رأى زكي مبارك أن «بناء الجملة لم يخرج في جوهره عن السجع طوال القرن الثاني والثالث»[2].

ويذكر جودت فخر الدين أن ابن الأثير رأى «النثر حلا للشعر، أو للآيات القرآنية أو الأحاديث والأخبار النبوية، كما جعل لكل (حل) طريقة خاصة به، وقال بان تعلم الكتابة إنما يتم عن طريق حفظ الأشعار

---

(1) ابن الأثير، المثل السائر، المرجع السابق، ص.116-117.

(2) زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع، المرجع السابق، ص. 116.

والآيات والأحاديث. لقد كان ابن الأثير - فيما يبدو - يبحث عن مادة (معرفية) للكتابة النثرية، فوجد إلى جانب القرآن والحديث النبوي مصدراً آخر للمعرفة هو الشعر، وذلك لغزارة معانيه، كما يتضح لنا فيما يأتي: «فإن قيل: الكلام قسمان: منظوم ومنثور، فلم حضضت على حفظ المنظوم وجعلته مادة للمنثور، وهلا كان الأمر بالعكس؟ قلت في الجواب: إن الأشعار أكثر و المعاني فيها أغزر، وسبب ذلك أن العرب الذين هم أصل الفصاحة جل كلامهم شعر، ولا نجد الكلام المنثور في كلامهم إلا يسيرا، ولو كثر فإنه لم ينقل عنهم، بل المنقول عنهم هو الشعر، فأودعوا أشعارهم كل المعاني»[1].

واهتم النقاد القدماء بالنثر الفني وتوضيحه وعلاقته بالشعر كما حددوا الأسس التي تقوم عليها الكتابة لما كان من دور للكاتب في المحيط الاجتماعي والأدبي والسياسي.

والنثر لا يقل أهمية عن الشعر، فقد ظل منافساً له عبر العصور ويرجع عدم الاهتمام به في مرحلة من مراحل التاريخ الأدبي إلى ضياع معظم الموروث النثري الذي أدى إلى تراجعه عن الشعر في فترة من الفترات.

وقد وضح عبد القاهر الجرجاني في «دلائل الإعجاز» أن الألفاظ لا تفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة ولا من حيث هي كلم مفردة وإنما لملاءمة معنى اللفظة لمعنى اللفظة التي تليه، فاللفظة قد تروق في موضع وتوحش في موضع آخر[2].

في حين نجد أن زكي مبارك يرى أن تقديم الثعالبي للنثر كان لغرض شخصي، «فخوارز مشاه الذي قدم إليه» نثر النظم وحل العقد «كان من

---

(1) ابن الأثير، المثل السائر، المرجع السابق، ص. 85 .

(2) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز ،المرجع السابق، ص. 38-39 .

هواة أن يقدم النثر على الشعر إيثارا لبعض الكتاب، أو حقدا على بعض الشعراء»، وهذا ليس بغريب من كتاب ذلك العصر، فأحكامهم تتأثر بأهواء الرؤساء، ويضيف زكي مبارك أن ابن رشيق الذي فضل الشعر على النثر يقول: «ولم أهجهم بهذا الرد وأورد هذه الحجة لولا أن السيد أبقاه الله قد جمع النوعين، وحاز الفضيلتين، فهما نقطتان من بحره، ونوارتان من زهره»، وهذا دليل على أن الحقائق تصور بحسب ما توحي به الأهواء[1].

وأضاف الكاتب أن التأليف في نقد النثر كان قليلا بالنسبة للتأليف في نقد الشعر، لأن القدماء كانوا يرون الشعر أرفع فنون الجمال، أما النثر فلم يكن إلا أداة من أدوات التعبير عن الأغراض العلمية والسياسية والدينية. ويضيف بأن الوقت قد حان للعناية بالنثر، فهو اليوم صاحب السلطان في المشرق والمغرب[2].

وأشار قدامة ا بن جعفر «إلى أن السجع في الكلام كمثل القافية في الشعر، وإن كانت القافية غير مستغنى عنها والسجع مستغنى عنه فأما أن يلزمه الإنسان في جميع قوله ورسائله وخطبه و مناقلاته فذلك جهل من فاعله، وعي من قائله»[3]. وأشاد ابن خلدون بكتاب الرسائل، فقال «فإن صاحب خطة الرسائل والكتابة لابد أن يتخير من أرفع طبقات الناس، وأهل المروءة والحشمة منهم[4].

وبيّن محمد كرد علي في «أمراء البيان» دور الكاتب وعلو منزلته: «فقد رفع الملوك من بني العباس بعض كتابهم إلى الوزارات، وقلما رفعوا شاعرا لشعره لأن الشعر خيال وحس، والكتابة عقل وحقيقة، وحاجة

---

(1) زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع، المرجع السابق، ص 24.
(2) زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع، المرجع السابق، ص. 130.
(3) المرجع السابق، ص 118.
(4) ابن خلدون، المقدمة، المرجع السابق، ص. 61.

الملوك في تدبيرها إلى العقول أكثر من احتياجها إلى العواطف، والعلوم على اختلاف ضروبها تكتب نثرا»[1].

ولنتأمّل سؤال التوحيدي «أيهما أشد تأثيرا» في النفس، الشعر أم النثر؟ وقد أجاب عنه أبو سليمان المنطقي إذ قال: «النظم أدل على الطبيعة لأنه من حيز التركيب، والنثر أدل على العقل لأنه من حيز البساطة. و إنما تقبلنا المنظوم بأكثر مما تقبلنا المنثور لأنا للطبيعة أكثر منا للعقل، والوزن معشوق للطبيعة والحس، ولذلك يفتقر له عندما يعرض استكراه في اللفظ، والعقل يطلب المعنى، فلذلك لاحظّ للفظ عنده وإن كان متشوقا معشوقا»[2]. وقد أشار جودت فخر الدين إلى أن التوحيدي أثار أسئلة عميقة فيما يتعلق «بطبيعة التركيب الشعري وما يتبعها من تأثير في النفوس، وإن كانت أسئلة صادرة عن هموم فلسفية أو فكرية ... يبدو ذلك واضحاً في طرحه للسؤال السابق بصيغة أخرى على ابي سليمان: «لِمَ لا يطرب النثر كما يطرب الشعر؟ فكان الجواب: لأننا منتظمون، فما لاءمنا أطربنا، وصورة الواحد (أي الوحدة) فينا ضعيفة ونسبتنا إليه بعيدة». وقد خلص أبو سليمان المنطقي من ذلك إلى تعليل إعجاز القرآن بأن صاحب الرسالة «غلبت عليه الوحدة، فلم ينظم من تلقاء نفسه، ولم يستطعه، ولا ألقى إلى الناس عن القوة الإلهية شيئا على ذلك النهج المعروف، بل ترفع عن كل ذلك، وخص في عرض ما كانوا يعتادونه ويألفونه بأسلوب حير كل سامع»[3]. وهكذا يمكن أن نقول أن العلاقة بين الشعر والنثر لا تتحدد بالعروض فحسب، لأسباب متعددة نذكر منها أن العروض يؤدي إلى الصنعة والتكلف، وأن الذوق يتغير تجاه الأوزان، ووجود إيقاع خاص بالنثر.

---

(1) محمد كرد علي، أمراء البيان، دار الأمانة، ت. د. سامي الدهان، لبنان، الطبعة 3، 1969، ص 15.

(2) جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية، المرجع السابق، ص. 165 .

(3) المرجع السابق، ص. 166.

## 6 - علاقة الشعر بالنثر

فيما يتعلق بقضية الشعر وعلاقته بالنثر، أشار أبو حيان التوحيدي إلى أن العروض لا يكفي الشاعر إذا لم يكن مطبوعاً، لأن العروض صناعة قد تؤدي إلى التكلف، كما تنبه إلى تغير الذوق تجاه الأوزان مع تقادم الزمن وزيادة التخلي عن إنشاد الشعر، ملاحظاً بذلك العلاقة بين الأوزان والألحان. وأكثر من ذلك، تنبه إلى إيقاع خاص بالنثر، فزاد على ابن طباطبا في تقريبه بين الشعر والنثر من ناحية المعنى، تقريباً بينهما من ناحية الإيقاع، وخلص إلى القول «أحسن الكلام ما قامت صورته بين نظم كأنه نثر ونثر كأنه نظم»[1].

ويرى جودت فخر الدين أنه «لم يطرأ أي جديد جوهري على قضية العلاقة بين الشعر والنثر والمفاضلة بينهما في القرنين السادس والسابع للهجرة». إلا أن ابن الأثير قد قلب مفهوم الصنعة عند ابن طباطبا رأسا على عقبه، بأن جعل الشعر مادة للنثر بدل أن يكون النثر مادة للشعر عند ابن طباطبا. لذلك فقد نصح ابن الأثير الكتّاب بحفظ الأشعار: «من أحب أن يكون كاتبا، أو كان عنده طبع مجيب، فعليه بحفظ الدواوين ذوات العدد، ولا يقنع بالقليل من ذلك، ثم يأخذ في نثر الشعر من محفوظاته، وطريقه أن يبتدئ فيأخذ قصيدا من القصائد، فينثره بيتا بيتا على التوالي، ولا يستنكف في الابتداء أن ينثر الشعر بألفاظه أو بأكثرها، فإنه لا يستطيع إلا ذلك، وإذا مرنت نفسه، وتدرب خاطره، ارتفع عن هذه الدرجة، وصار يأخذ المعنى ويكسوه عبارة من عنده، ثم يرتفع عن ذلك حتى يكسوه ضروبا من العبارات المختلفة»[2].

وقد شبه غنيمي هلال علاقة النثر بالشعر بعلاقة المشي بالرقص. «فالمشي له غاية محددة تتحكم في إيقاع الخطو، وتنظم شكل الخطو المتتابع

---

(1) المرجع السابق، ص. 166.

(2) ابن الأثير، المثل السائر، المرجع السابق ص: 84.

الذي ينتهي بتمام الغاية منه. أما الرقص فعلى العكس من ذلك، فعلى الرغم من استخدامه نفس أجزاء الجسم وأعضائه التي تستخدم في المشي، له نظام حركات هي غاية في حد ذاتها»[1]. ويضيف أن الشعر أيضا هو تأمل في التجربة الذاتية وهو الخلق الأدبي مرده الذوق لا الفكر لأن موضوع الذوق هو الجمال. لهذا كانت صلة الشعر بالحقائق العلمية كامنة في جمالها أو قبحها دون البرهنة عليها. وإذا كان الشعر يستعين بالموسيقى الكلامية فلقوتها الإيحائية وقدرتها على التعبير[2].

وتحدث القدماء عن الشعر المنثور لأن الإحساس بروح الشعرلا يحتاج إلى وزن وقافية، «ومن قبل كان الشعر لا يتميز عن النثر إلا بالوزن والقافية. وكان هذا التفريق شكلياً لا يبين عن روح الشعر، ولهذا تحدثوا قديما عن الشعر المنثور، كأنهم أقروا بأن روح الشعر قد توجد حيث لا نظم كما هو مصطلح عليه، وقد أصبح ينظر في الشعر إلى تلك الحميا، وإلى ذلك الشعور المشبوه في التعبير عن التجربة الذاتية. وفي هذا انصرف الشعر الحديث في جوهره إلى الموضوعات الغنائية. فالشعر التعليمي نظمٌ لا شعرٌ وكذلك الملاحم، فهي لا تعد شعرا إلا فيما قد تحتوي عليه من بعض مقطوعات غنائية، وكلاهما في العصر الحديث إلحادٌ في عالم الفن. أما المسرحية فهي - من حيث أنها مسرحية - ليست شعرا وِجدانياً، لأن موضوعها وطولها لا يتمشيان مع ما عليه الشعر الوجداني، ولكنها قد تعد شعرا فيما تدل عليه من جوانب وجدانية، بوصفها عدة مقطوعات وجدانية دون نظر إلى وحدتها المسرحية الموضوعية، لأن مثل هذه الوحدة تضر بوحدة الشعر الوجداني»[3]. - وقد أقر غنيمي هلال أن ما يقصد بالغنائية لدى كل من موليير وراسين فهي ذاتية موضوعية.

---

(1) غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، المرجع السابق، ص. 379.
(2) المرجع السابق، ص. 380.
(3) المرجع السابق، ص. 380-381.

وهكذا حاول القدماء تقريب الشعر من النثر، فالعروض وحدة صناعية غير كافية لقول الشعر.

## 7 - لغة الشعر ولغة النثر

فرق محمد غنيمي هلال بين لغة الشعر ولغة النثر، فجعل «لغة الشعر لغة العاطفة ولغة النثر لغة العقل، ذلك أن غاية النثر نقل أفكار المتكلم والكاتب. فعبارته يجب أن تشف في يسر عن القصد، والجمل فيه تقريرية، وعلامات على معانيها، ووسائل تنتهي بانتهاء الغاية منها. و موضوعه حدث من الأحداث أو مسألة من المسائل المبنية أولاً على الأفكار. أما الشعر فإنه يعتمد على شعور الشاعر بنفسه وبما حوله شعرا يتجاوب هو معه، فيندفع إلى الكشف فنياً عن خبايا النفس أو الكون استجابة لهذا الشعور، وفي لغة هي صور»[1]. صور إيحائية، تريد للكلمات قوتها التصويرية الفطرية الحسية، فيعيد بذلك إلى اللغة «دلالتها الهيروغليفية التصويرية»[2]. وقد مثل غنيمي هلال بقول فولتير «إن الشعر وضع صورة متألقة مكان الفكرة الطبيعية في النثر»[3].

وهكذا نجد أن عمل الشاعر هو الاستجابة لشعوره أما الناثر فعمله تلبية لفكرة أو حجة. لهذا فجمال النثر كامنٌ في صياغته وغايته، وجمال الشعر في إيحائه.

ويقارن غنيمي هلال بين أسلوب الشعر والنثر فيرى أن «لغة الشعر موزونة. وأوزان الشعر مختلفة، ولكل وزن ما يلائمه من المعاني والأجناس الأدبية. وأما لغة النثر فليست موزونة. وينبغي ألا تكون الخطبة في عبارات موزونة، لأن الوزن يقضي - بمظهر المصطنع - على

---

(1) المرجع السابق، ص. 377.
(2) المرجع السابق، ص. 378.
(3) المرجع السابق، هامش، ص. 378.

ثقة السامعين في الخطيب، ويصرف أنظاره إلى شيء آخر في نفس الوزن. ولكن ينبغي ألا تكون الخطبة خالية من الإيقاع لأنه يساعد على الإقناع. فالنثر إذاً ينبغي أن يكون إيقاعيا وغير موزون»[1]. أما لغة الشعر الحديث، عند بعض النقاد، فهي «الإطار العام الشعري للقصيدة من حيث صور هذا الإطار، وطريقة بنائه، وتجربته البشرية وهو ما تؤديه اللغة الشعرية من خلال الصور الشعرية، والصور الموسيقية، والموقف الخاص بالشاعر في تجربته البشرية»[2].

واهتم أحمد الشايب بلغة النثر فجعلها «لغة العقل يقرر قضاياه، ويسجل نتائجه، والشعر لغة العاطفة، غالبا يصورها ويثيرها، والعقل أسرع إلى التطور، وأقبل لعوامل الرقي لأنه تفكير نظري غير مقيد بعرف أو تقاليد»[3].

وأشار ابن طباطبا إلى أن «أحسن الشعر أن يخرج كالنثر سهولة وانتظاما»[4]. وجعل من النظم خاصية مميزة للشعر وقد جعل النثر أهم مرحلة لإرساء قواعد الشعر وبنائه قائلا «إذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثراً، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه والقوافي التي توافقه والوزن الذي يسلس له القول عليه»[5].

ووضح جودت فخر الدين أن «الشاعر، حسب (مفهوم الصنعة) لابن طباطبا، يفكر نثرا يأتي بمعانيه من النثر ليصوغها أو لينظمها شعرا. فابن طباطبا لا يلحظ بالتالي، التباين في بنية المعنى بين الصيغة الشعرية والصيغة النثرية. المعنى عنده نثري في كل حال وإنما الشعر نظم يقوم على

---

(1) المرجع السابق، ص. 122.
(2) السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، الطبعة 3، 1984، ص.65.
(3) أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، الطبعة 7، 1964، مكتبة النهضة المصرية، ص. 90
(4) ابن طباطبا، عيار الشعر، المرجع السابق، ص 48
(5) المرجع السابق، ص. 11.

عناصر الصياغة من تخير وتركيب واستنساب وتنقيح»[1]. وفي هذا لا يجد ابن طباطبا مفرّاً من قبول فكرة الجاحظ عن المعاني الملقاة في الطريق، فيرد براعة الصنعة، أو براعة الشعر، إلى عملية نظم المعاني وإعادة ترتيبها. لكنه يتميز عن الجاحظ بأمرين: أولهما أنه يدرك تفاوت المعاني من حيث قيمتها، فلا يسوي بينها كما فعل الجاحظ في عبارته المشهورة عن المعاني الملقاة في الطرق، وثانيهما أنه يفهم العلاقة بين المعاني والألفاظ فهما أرحب، يسوي بين المعنى والمحتوى كما يسوي بين الشكل والألفاظ»[2].

ويؤكد جودت فخر الدين «أن هذا التوحيد الذي أقره ابن طباطبا بين المعنى الشعري والمعنى النثري جعله يقارب بين القصيدة والرسالة، فرأى أن «الشعر رسائل معقودة والرسائل شعر محلول». فالمعنى الشعري، عنده، مستقل عن شكله الوزني، إذ «الوزن في تقدير ابن طباطبا مجرد قالب خارجي»، وقد أدى به ذلك إلى افتراض لذتين يولدهما الشعر: اللذة الحسية - الإيقاع، واللذة العقلية - المعنىَ»[3].

وصنف بعض الأدباء النثر إلى نوعين، فغنيمي هلال يرى أن مِن النثر منْ هو «مستمر مطرد، أو مقسم متقابل والأول ما ليست فيه وقفات طبيعية بين أجزائه التي لا يربط بينها سوى ألفاظ الربط، من حروف العطف والتعليق. والوقف الطبيعي يأتي في نهايتها. وهذا النوع من الأسلوب غير مستحسن، لأنه يستمر غير محدود حتى النهاية. والمرء يجب أن يرى أمامه مواضع للوقف. وإنما يلهث الناس في السباق قبل أن يروا الغاية، ولكن حين يرونها يدأبون في السير دون شعور بجهد.

ولهذا يفضل أرسطو، الخطابة، العبارة المقسمة المتقابلة الأجزاء على أن يكون كل جزء منها غير طويل»، حيث يدركه الطرف بنظرة واحدة."

---

(1) جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري، المرجع السابق، ص158

(2) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

(3) المرجع السابق، ص. 158-159

وهذا النوع من العبارة مستحسن سهل الاتباع. أما حسنه فلأن العبارة فيه محدودة، يشعر السامع فيها أنه أفاد من كل جزء من أجزائها ليصل إلى نتيجة من سماعها وأما سهولة الاتباع فلأن العبارة يمكن تذكرها بسهولة، لأنها مقسمة إلى أجزاء، فهي أشبه بالشعر في تقسيمها العددي، والشعر أسهل اتباعا من النثر. على أن كل جزء من الأجزاء يجب أن يستقل بمعنى. ويجب كذلك ألا ينقطع فجأة بالإضافة إلى الجزء لسوفوكليس: «هذه أرض كاليدون، ومن أرض بليونيز طالعنا السهول الباسمة عبر المضيق»[1].

وجاء في مجلة «أبوللو» (1934) مقال «نظرات في الشعر» لمختار الوكيل ميز فيه الكاتب بين لغة النثر والنظم، والنثر والشعر، والشعر والنظم، والنثر الشعري معتبراً لغة الشعر لغة المثل الأعلى[2]. فرأى أن الخلاف يتسع كثيراً بين النثر والشعر من حيث أنهما أداة للتعبير. فالمرء ينفعل في حياته بدوافع مختلفة، لا يكاد يميز أسبابها وتأثيرها: فتارة يخضع لسلطان العقل دون أن يعرف سبب ذلك وبذلك يبتعد عن العاطفة التي تجذب المرء نحو الأمر الذي ترغب فيه. ويخضع له خضوعاً مطلقاً من حيث لا يدري لذلك من سبب مشروع، هذا والعقل يختبر الأشياء ويفحصها ببرودة وجفاف ويضغط على كل ما عساه يُمتُّ إلى العاطفة بسبب، ويقرر في الأخير حالة واحدة، تستنبطه من تفكيره الصارم، ويقف حيالها لا يريم ولا يتحول، في حين أن العاطفة تجذب المرء نحو المُرّ الذي تحبذه وترغب فيه[3].

وأشار في تمييزه بين النثر والنظم أن «التعبير عما يجول بالفكر عن طريق الألفاظ سبيلان مختلفان: أحدهما يتبع قواعد اللغة المقررة ولا يحيد عنها قيد أُنملة، ويجري أسلوبه بحيث يوضح في جلاء الأفكار والآراء

---

(1) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث عن كتاب الخطابة لأرسطو، ص. 122.

(2) مجلة أبوللو، المجلد 1، العدد 2، مايو 1934، ص. 774 – 776.

(3) المرجع السابق، ص. 774-775.

المقصودة منه، وهذا ما يعرف بالنثر، والآخر يخرج على تلك القواعد حيثما يضطر إلى ذلك، ويخرج كذلك على حروف الهجاء وتراكيب الألفاظ حين تضطره الموسيقى، ويعبر عن أفكاره وآرائه بأساليب تميل إلى الغرابة وتدعو التأمل والتفكير، وهو ما نطلق عليه اسم النظم. وهنا يعن لنا السؤال الآتي: أي السبيلين يتبع المرء في التعبير عن أفكاره: الشعر أم النثر؟[1].

وتوصل في تمييزه بين الشعر والنظم أن الناس «قد اصطلحوا منذ القديم على أن الشعر إنما يجب أن يجيء في صورة تميزه عن لغة الحوار والكتابة العادية، فكان أن تدر الشعر برداء النظم وهكذا بقي النظم إلى وقتنا هذا عاملا أساسيا في قول الشعر»[2].

وقد تمتزج لغة الشعر بالنثر في بعض الأجناس الشعرية كالملاحم. فالبستاني يرى أن الملاحم عند اليونان مزيج من النثر والشعر، إذ يرى أن الشعر عند جميع الأمم لا يأتي على نسق واحد وربما كان هذا التباين سبباً إلى ظهور أنواع من الجمال مختلفة الأشكال والصور، يقول: «فالشاعر القصصي من اليونان وخلفائهم كان إذا قص حادثة رواها كلها شعرا وأما الشاعر العربي فينشد الشعر حيث يحسن وقعه وأكثر ما يكون ذلك في الوصف والخطاب والجواب ويقول الباقي نثرا. وفي هذه الطريقة نوع من التفكيه المأنوس. وهي طريقة شعراء البادية حتى يومنا. جلست مرة إلى حلقة شاعر منهم ينشد على نغم ربابته فشرع في مقدمة نثرية قصيرة حتى بلغ إلى وصف حسناء فجعل يتغنى بالشعر على نغم آلة الطرب فلما استتم قصيدته رجع إلى الكلام النثري بضع دقائق حتى بلغ وصف وقعة بين قبيلتين فرجع إلى الإنشاد وهكذا ظل يتراوح قوله بين نثر وشعر نحو ثلاث ساعات، وذلك أيضا شأن القصاصين في كثير من الحواضر العربية»[3].

---

(1) المرجع السابق، ص. 774.

(2) المرجع السابق، ص. 775.

(3) سليمان البستاني، إلياذة هوميروس، منشورات دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس، الجزء 1، ص. 171-172.

وهكذا نلاحظ أن خاصية الخطاب الشعري متميزة عن الكتابة العادية لما يتميز به الشعر من خضوع لسلطان العاطفة وخرق لقواعد اللغة، وقد تحدث محمد بلبداوي عن خاصية الخطاب الشعري عند الأوروبيين، يقول: "ابتدأت جماعة (مو) وهي تعيد البحث والنظر في خاصية هذا الخطاب بمناقشة مصطلح «الانزياح» écart ومعادلاته المترددة على أقلام باحثين متنوعي الاهتمامات. من هذه المعادلات على سبيل المثال: «تجاوز» Abus (فاليري)، و«انتهاك» viol (ج. كوهن)، و«زلة» scandale (بارث)، و«شذوذ» anomalie (تودروف)، و«جنون» folie (أراكون)، و«انحراف» déviation (سبيتزر)، و«هدم» subversion (ج. بيطار Peytard J.)، و«خرق» infraction (م. ثيري M. Thiry). ولاحظت الجماعة أن هذه المصطلحات مع أنها تنتمي إلى معجم أخلاقي لم يبد أي واحد من خالقيها أو مروجيها أي رد فعل حيال هذا الأصل المعجمي الذي قد يوحي في المجمل الأعم أو يحيل على تلك النظرية التي تعتبر الفن ظاهرة مرضية، والتي كان لها صيت قوي في القرن التاسع عشر[1].

وتبقى لغة الخطاب الشعري متميزة عن لغة النثر في كثير من الخصائص سواء في الخطاب الشعري اليوناني، أو الأوروبي، أو العربي. وهذا ما عبر عنه ريفاتير بقوله: «تختلف لغة الشعر عن الاستعمال اللغوي المشترك. وهذه واقعة يحس بها القارئ الأكثر سذاجة إحساسا غريزيا كثيرا. صحيح أن الشعر كثيرا ما يستخدم كلمات بعيدة عن الاستعمال المشترك، وأن له نحوه الخاص، وأيضا نحوا غير صالح وراء النطاق الضيق لقصيدة معينة، ومع ذلك، فقد يتفق أيضا أن يستعمل الشعر كلمات اللغة اليومية ونحوها. ونلاحظ في الآداب كلها التي لها تاريخ طويل كفاية، أن الشعر يظل متأرجحا بين هذين المتواليين، مجربا هذا مرة وذاك أخرى. والاختيار بين

---

(1) أحمد بلبداوي، الكلام الشعري: من الضرورة إلى البلاغة العامة، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، الطبعة 1، 1997، ص. 125.

هذين البديلين اختيار يمليه تطور الذوق والمفاهيم الجمالية المتغيرة باستمرار. لكن أيا كانت النزعة الغالبة، من بين النزعتين، فإن عاملا واحدا يظل ثابتا هو: أن الشعر يعبر عن مفاهيم وأشياء تعبيرا غير مباشر. و باختصار، إن القصيدة تقول شيئا وتعني شيئا آخر.

ولذلك أسلم بأن الاختلاف الذي ندركه اختياري بين الشعر وغير الشعر تفسره تماما الكيفية التي يحمل بها نص شعري معنى. وغرضي هنا اقتراح وصف متماسك وبسيط نسبيا لبنية المعنى في قصيدة»[1].

## 8 - الشعر المنثور وإشكالية المصطلح

لقد التصق مصطلح «الشعر المنثور» بحركة التحديث الشعري التي أعلن عنها كل من أمين الريحاني، وأحمد زكي أبو شادي، وجبران خليل جبران، وإبراهيم ناجي، وأبو القاسم الشابي، وحسن كامل الصيرفي، وعلى محمود طه، وخليل شيبوب، وغيرهم من الشعراء. وقد عرَّف محمد حسن عواد الشعر المنثور بقوله: «الشعر المنثور شعر أصيل قائم في الآداب كلها، ومعروف معترف به في العربية لا يحتاج الأمر فيه إلى جدال لأن الشعر في حقيقة أمره موجة أو سيال باطني يبعث فكرة كبيرة، أو فطرة مستهوية تتصل بعالم من عوالم الدنيا أو من عوالم النفس الإنسانية فهو حياة من حيوات النفس وليس صياغا أو هندسة أو لعبا بالألفاظ. هذه الفلسفة نستطيع أن ندرك منها أن للشعر الحديث تاريخاً هائلا منذ القدم. وليس هو جديد علينا كما يذهب بعض الكتاب إلى تسميته بالموضة الجديدة. وأذكر هنا أن العرب كانوا يسمّون القرآن شعراً (...) وكان الرسول عليه أفضل الصلاة والسلام يدافع عن القرآن (...) إذن نعرف من ذلك أنهم يعرفون الشعر غير القافية والوزن»[2].

---

(1) مايكل ريفاتير: دلائليات الشعر، ترجمة ودراسة محمد معتصم، منشورات كلية الآداب... سلسلة نصوص وأعمال مترجمة، رقم 7، 1997، ص: 7.

(2) محمد حسن عواد، مجلة الأديب، الجزء 1، المجلد 35، السنة 12، يناير 1959 بيروت، ص. 59.

وقام الشعر المنثور على أساس نثري باستخدام موسيقى الفكر التي تعتمد على التوازي والترادف والتقابل والتنظيم التصاعدي للأفكار، إلى جانب تكرار السطور والكلمات والأفكار في مجموعات متنوعة وذلك تقليدا للشعر الحر الذي يكتبه الإفرنج[1].

ولم يعرف أي جنس من الشعر ما عرفه الشعر المنثور من إشكالية المصطلح. فقد كان الريحاني أول من استعمل هذا المصطلح سنة 1905، وتبعه مطران سنة 1906 في مرثيته لأستاذه اليازجي، حيث حاول أن يتحرر فيها من قيود الوزن والقافية[2]. ثم جاءت بعد ذلك محاولات الشعراء الشبان الذين تعددت تسمياتهم وتصنيفاتهم على صفحات المجلات الذائعة الصيت كمجلة «أبوللو»، ومجلة «الرسالة»، ومجلة «الأديب»[*]، ومجلة شعر، ومجلة المعتمد[♣]. وغيرها من المجلات. ويعتبر الريحاني أول شاعر عربي اهتم بالشعر المنثور كحركة شعرية جديدة في الشعر العربي. وهو ما يدعى عنده بالفرنسية «vers libre» وبالإنجليزية «free verse» أي «الشعر الحر الطليق»، وذلك بفعل إطلاق شيكسبير الشعر الإنجليزي من قيود القافية. وإطلاق وولت وايتمان الشعر من قيود العروض. وقد جعل الريحاني لهذا الشعر الطليق «وزناً جديداً مخصوصاً، وقد تجيء القصيدة من أبحر عديدة متنوعة»[3]. إلا أننا نجد شعراء آخرين أطلقوا على الشعر غير المقفى مصطلح «الشعر المرسل» محاكاة لما كان يسمى بالإنجليزية بـ «blank verse» ويرى بعض النقاد أن هذا

---

(1) س. موريه، الشعر العربي الحديث 1800-1970، تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي، ترجمه وعلق عليه د. شفيع السيد و د. سعد مصلوح، دار الفكر العربي، القاهرة، 1986، ص. 430.

(2) المرجع السابق ص.96- 97.

(*) "مجلة الأديب "لصاحبها ألبير أديب، صدرت سنة 1943 التف حولها كبار أدباء وشعراء لبنان ك "نيقولا فياض"، "أمين نخلة"، " عمر فاخوري"، "عبد الله العليلي"... كانت من أكثر المجلات انتشارا في العالم العربي، قد سايرت اتجاهات الأدب الحديثة كالاتجاه الرمزي والرومانسي والواقعي.

(♣) مجلة المعتمد التي كانت تصدر بالمغرب (بين 1947 و 1956) بالإسبانية والعربية كانت تنشر مقطوعات من هذا اللون الشعري لمحمد الصباغ والمنتصر الكتاني، وآمنة اللوه، وغرهم من الأدباء.

(3) أمين الريحاني، هتاف الأودية، دارالجبيل، بيروت، ص. 57.

الجنس من الشعر ليس جديداً على الشعر العربي الذي عرف قديماً في نماذجه الشعر الغير المقفى (ومنهم من صنف هذا النوع من الشعر بالشعر المنثور). وكثيراً ما كان يخلط النقاد بين الشعر المنثور والشعر المرسل.

ويعتبر محمد فريد أبو حديد أول شاعر كتب الشعر المرسل في مصر والعالم العربي. وكتب أبو شادي كذلك الشعر المرسل، كما كتب الشعر الحر. وقد وصل الشعر المرسل على يد علي أحمد باكتير درجة عالية مقلداً شيكسبير في مسرحياته فاعتمد تجربة الشعر غير المقفى. ففي تقديمه لمسرحية «روميو وجولييت» وصف نظمه بأنه «مزيج من النظم المرسل المنطلق والنظم الحر»[1]. إلا أن هذه المصطلحات لم تخرج من دائرة «الشعر المنثور». فكتابة الشعر غير المقفى ليس أمراً جديداً، فقد عرف الشعر العربي قديماً كتابة الشعر الغير المقفى، إذ يعتبر رزق الله حسون، أول شاعر كتب الشعر الغير المقفى في الأدب العربي الحديث، إلا أنه لم يطلق تسمية على تجربته الجديدة، واكتفى بالقول أنها جاءت «على أسلوب الشعر القديم بلا قافية». وفي مقال لنجيب حداد قارن فيه بين الشعر الأوربي والشعر العربي، وأطلق على هذا الشعر اسم «الشعر الأبيض» وهو ترجمة حرفية للمصطلح الفرنسي vers blanc واستعمل هذا المصطلح أيضا ل. شيخو في كتابه «تاريخ الآداب العربية في الربع الأول من القرن العشرين» حيث عرفه بقوله «فيما يدعونه بالشعر الأبيض غير المقفى». على حين سماه نعيمة في الغربال «الشعر المطلق (غير المقفى)». أما إبراهيم العريض فاستخدم «الشعر المطلق» مرادفاً للشعر المرسل. وسماه خفاجي في كتابه «مذاهب الأدب» «الشعر المطلق أو المرسل». وعلى أية حال فإن المصطلح الذي يقابل blank verse في العربية ويحظى بالشيوع هو «الشعر المرسل» وهو المصطلح الذي استخدمه معظم الشعراء والنقاد العرب، ولا سيما المصريون. أما

---

(1) س. موريه، الشعر العربي الحديث 1800- 1970، تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي، المرجع السابق، ص. 211.

نيقولا فياض فقد رأى أن يطلق على تجربته القائمة على أساس التقنية العروضية - والتي طورها إلى «شعر غير منتظم»، أو «النظم المرسل المنطلق» - مصطلح «الشعر الطليق». وقد اقترح حسين الغنام ساخراً أن تسمى هذه التجربة «النثر المشعور» أو «الشعر المنثور».

وثمة نقاد آخرين مثل سامي الكيالى وخفاجي يخلطون هذا المصطلح بمصطلح آخر هو الشعر المنثور Poerty in prose أو الشعر الحر Free verse الذي يقوم على الإيقاع النثري أكثر من الإيقاع الوزني. و قد سبب اختلاف المصطلحات المستخدمة خلطاً في فهم القراء الذين لم يستطيعوا التمييز بوضوح بينها، وخاصة أن بعض النقاد سموا المزدوج والرباعيات «شعرا مرسلا»[1]. ويستعمل دريني خشبة مصطلح الشعر الحر سنة 1943م بمفهوم يختلف عن مفهوم الشعر الحر عند أمين الريحاني وأحمد زكي أبي شادي ويقترب من مفهوم الشعر الحر عند نازك الملائكة.

ونجد ميخائيل نعيمة يطلق على الشعر المنثور مصطلح «الشعر المنسرح»، وذلك خلال مقالة كتبها عن «وولت وايتمان». وأوضح أن كلمة «المنسرح» لا تمت بصلة إلى البحر الخليلي المعروف، وإنما الدافع لاختيارها، ما تعنيه هذه الكلمة، من الانطلاق والحركة في الجري إلى الهدف بسهولة ويسر ودون قيود. وخلص نعيمة إلى أن أبرز صفات هذا النوع من الشعر هي، عدم تقييده بوزن أو بقافية، وجريه «على السجية جريا ليس يخلو من الإيقاع الموسيقي والرنة الشعرية». ويضيف الكاتب أن تحديد نعيمة «أكثر دقة من التحديدات الريحانية وأقرب إلى مفهوم هذا الفن الشعري كما حدده رواده والنقاد الحديثون»[2].

---

(1) س. موريه، الشعر العربي الحديث 1800- 1970، تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي، المرجع السابق، ص.216- 217.

(2) خليل أبو جهجهة، الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع والتنظير والنقد، دار الفكر اللبناني، بيروت، الطبعة 1، 1995، ص. 129- 130.

ويرى سليمان عواد في حوار له بمجلة الأديب أن أسباب النقمة على الشعر المنثور كثيرة، منها ما هو موضوعي ومنها ما هو ذاتي. فالموضوعية كما يرى « هي أن متعصبي الأدب، أو لنقول متعصبي العمود السفلي الشعري، يرون فيه بدعة تدمر الشعر الأصيل - بنظرهم - لأنهم لم يدركوا الشعر إلا وزنا وقافية ولأن مفاهيمهم لم تتجاوز الشكل إلى الجوهر، ونحن لا نلومهم، فلو اطلعوا على الآداب العالمية لوجدوا أن الشعر المنثور معروف لدى شعوب العالم أجمع...

وأما الذاتية، فترجع إلى كون الشعراء أهل الوزن والقافية أصبحوا يخافون من هذا النوع من الشعر الذي يضم في حناياه بذرة استمراره وأذكر على سبيل المثال أن شيخ النقاد الأستاذ مارون عبود قال في ديوان الشاعر البير أديب «لمن»؟ وهو من الشعر المنثور ما معناه أن هذا الديوان سيطعم بحيويته وعنصره الطيب العربي الشعر العربي. وأظن أن هذا التهجم لون من الدعاية قوي. ينفع الشعر المنثور ولا يضره[1].

وهكذا نلاحظ أنه كلما اتصل العرب بالشعر الأوربي بحثوا عن وسائط جديدة تمكنهم من الخروج بالقصيدة العربية إلى أشكال فنية حديثة، لهذا تعددت مصطلحات الشعر بتعدد تصنيفاته، فوجد النقاد أنفسهم أمام مصطلحات متعددة تحيل على جنس شعري واحد وهو «الشعر المنثور».

وفيما يلي جرد لبعض المصطلحات التي تحيل على الشعر المنثور والتي ضمتها صفحات المجلات الأدبية المواكبة لحركة التحديث الشعري، كمجلة «الأديب»، ومجلة «أبوللو»، ومجلة «الكاتب»، ومجلة «الرسالة»، ومجلة «شعر»، ومجلة «المعتمد» أو في تقديم الشعراء والنقاد لبعض الدواوين الشعرية المواكبة لحركة التحديث الشعري، وولادة الشعر المنثور.

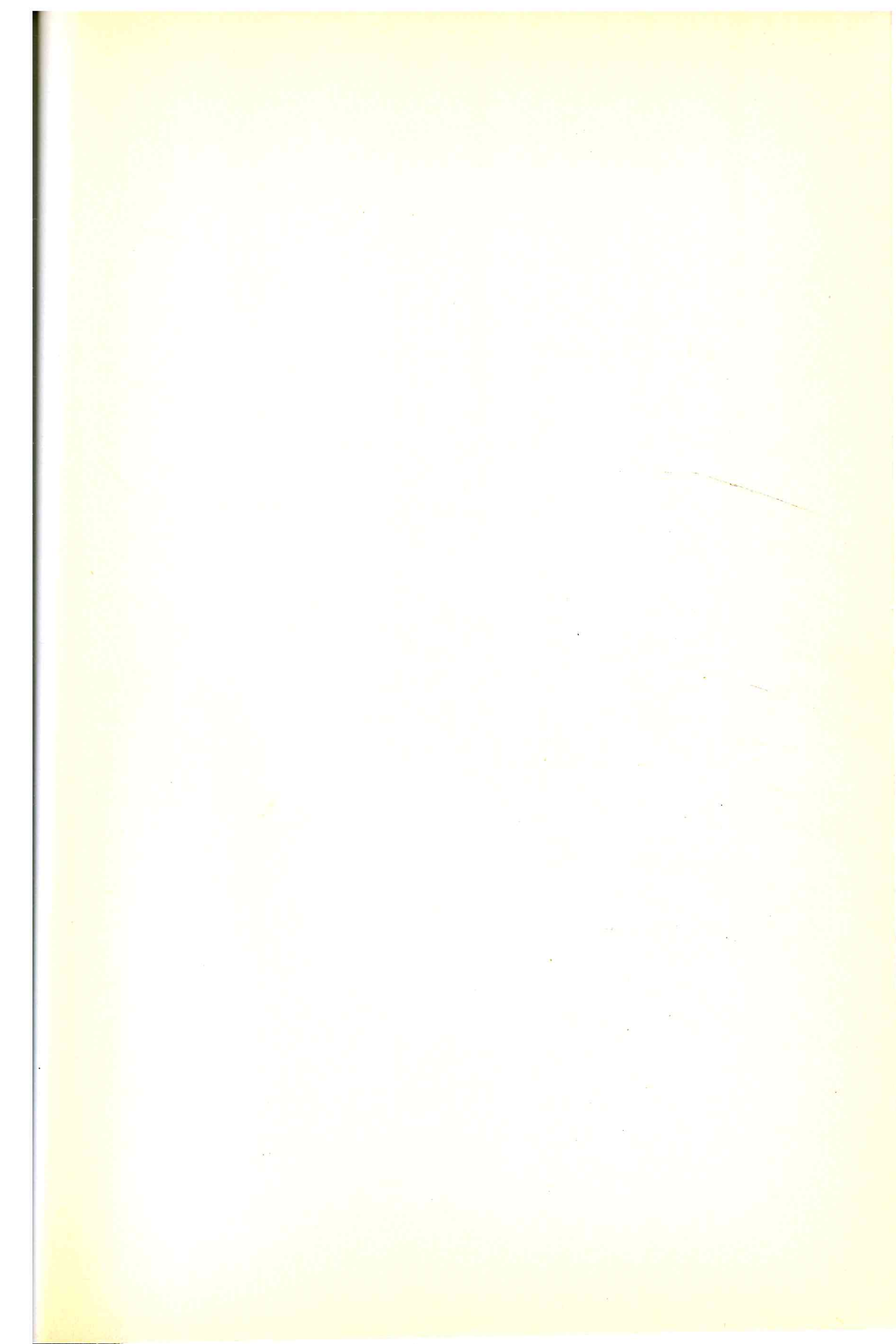
---

(1) مجلة الأديب، الجزء 5، السنة 20، مايو 1961، القاهرة، ص. 58

ونذكر جرداً لمصطلحات المحاولات الشعرية المنثورة:

| | |
|---|---|
| - الشعر المنثور | - النثر المشعور |
| - القصيدة المنثورة | - الشعر العصري |
| - الشعر الجديد | - الشعر المرسل |
| - الشعر المنطلق | - النثر الفني |
| - الشعر الحر الطليق | - مجمع البحور |
| - الشعر الحر | - النظم المرسل المنطلق |
| - الشعر الطليق | - قصة منثورة |
| - الشعر المطلق | - الياقوت المنثور |
| - النثر الموقع | - الموضة الجديدة |
| - نظم مرسل حر | - قصيدة قصصية |
| - البيت المنثور | - الشعر الصامت |
| - النثيرة | - النظم المرسل المنطلق |
| - قصيدة نثر | - شعر غير منتظم |

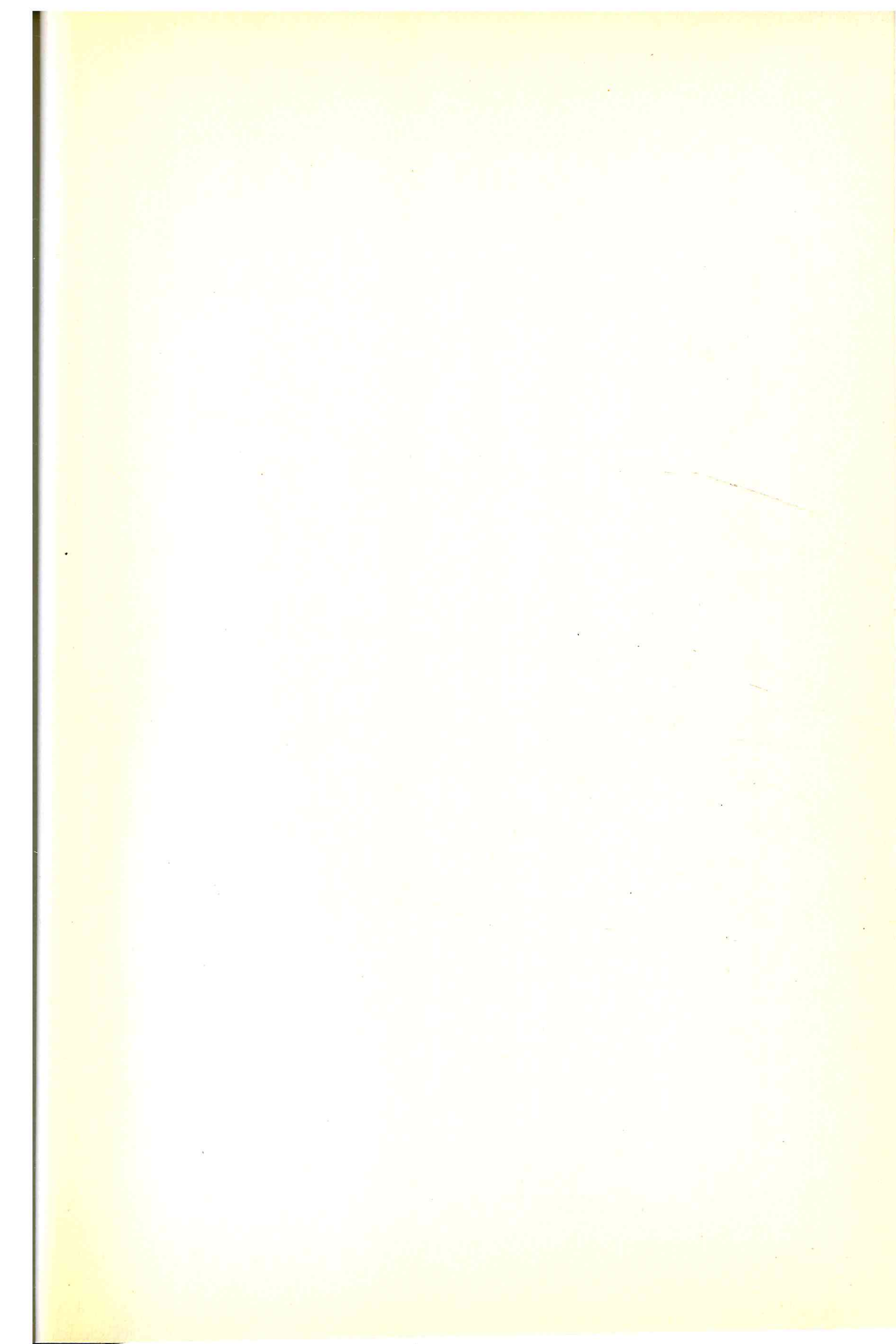
وهكذا نلاحظ عدم اتفاق الشعراء والنقاد على توحيد المصطلح الشعري مما أدى إلى عمومية مدلول الشعر المنثور. إن التصنيف الأجناسي للقصيدة العربية الحديثة، طرحت مشاكل متعددة في الساحة النقدية، لتعدد المصطلحات الشعرية التي كانت تحيله على الشعر المنثور كالنثر الشعري، والشعر المرسل، والشعر الحر، وقصيدة النثر، (ولا يسع المجال هنا لذكر مصطلحات أخرى تحيل على الشعر المنثور) فغالباً ما كانت تصادفنا على صفحات المجلات عبارة (شعر منثور أو نثر شعري) أو عبارة (شعر مرسل وهو من الشعر المنثور)، أو عبارة (شعر منثور أو قصيدة نثر) أو عبارة (نظم مرسل حر وهو من الشعر المنثور). وقد يخضع النص الشعري الواحد لتصنيفات متعددة. ولعل عدم إيجاد إطار نظري محدد للشعر المنثور، وقيامه على إيقاع النثر بعد تجرده من الإيقاع المنتظم، أدى إلى غموض المصطلح والتباسه، فرغب خصومه حرمانه من مدينة الشعر. إلا أن فرادة هذا الشعر وتميزه عن النثر العادي جعله يحظى بتشريف الشعر بتسمية «الشعر المنثور».



# الفصل الثاني

# الشعر المنثور:

# أعلامه ونماذجه



## 1 - أعلامــه

الحديث عن أعلام الشعر المنثور يقودنا إلى الحديث عن أول شاعر اهتم بهذا الشعر تنظيراً وممارسةً وهو «أمين الريحاني». وعن أعلام الحركات التجديدية التي رعت هذا الشعر ودعت إليه كجماعة «أبوللو» في شخص رائدها «أحمد زكي أبو شادي»، وعن رواد الشعر المنثور، كأمير الشعراء «أحمد شوقي» و«جبران خليل جبران» الذي عرف بنثره الشعري وشعره المنثور و«أحمد الصباغ» رائد الشعر المنثور بالمغرب وغيرهم من الشعراء المعاصرين لحركة التحديث الشعري وظهور الشعر المنثور.

### 1-1. أمين الريحــاني[1]

ظهرت مدرسة الريحاني في أوائل هذا القرن، حيث يجمع الرأي على أن أمين الريحاني هو أول من كتب الشعر المنثور، وقصيدته في «مجلة الهلال 1905» هي من أوليات ما نشر في هذا الفن. أما هدف الشعر المنثور فقد صوره الريحاني في عام 1910، [2] ومن المحتمل أن يكون جرجي زيدان أول من استعمل مصطلح الشعر المنثور سنة 1905، في وصفه لتجربة الريحاني[3]. ويرى أدونيس أن أمين الريحاني «بشّرَ بالتخلص من الأشكال التعبيرية الجامدة في تراثنا الأدبي، والبحث عن أشكالٍ تُسايرُ نموّ الفكر

---

(1) الريحاني(1876- 1940) أول اسم أدبي عربي تألق في أمريكا الشمالية، من دعاة الوحدة العربية، خدم قضية الشعر العربي بدأ نشاطه الأدبي مبكرا ي أمريكا الشمالية كما ساعد في إطلاق النزعة الرومنسية في الأدب العربي، وأول من كتب الشعر نثرا في العربية، لهذا أطلق عليه لقب "أبي الشعر المنثور" في العربية (سلمى الخضراء الجيوسي: المرجع 134 ص 123).

(2) أنور الجندي في سياق حديثه عن محمد الصباغ، مجلة الأديب، الجزء 2، السنة 25، فبراير 1966، ص 53.

(3) سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، الطبعة 1، ماي 2001، ص.691.

وتُلائمه، وأعطى مثلا في نِتاجه: أحَلّ محلَّ الصيغ القديمة والقوافي والأوزان في الشعر العربي الذي كان يُسمِّي معظمَه "نثراً منظوماً" وصيَغاً وطرائقَ إيقاعية جديدة سمَّاها «الشعر المنثور»[1].

من النقاد من نعت الريحاني «بأبي الشعر المنثور لأنه أول من نقل هذا الزي الرائج في الغرب، ولاسيما في الأدب الإنجليزي أو الأمريكي، إلى العربية وقد وجد فيه آخر ما اتصل إليه الارتقاء الشعري»[2].

يبقى الريحاني أول شاعر عربي اهتم بالشعر المنثور تنظيراً وممارسةً حيث ذكر في مقدمة ديوانه «هتاف الأودية» أنه كان يحاول في الواقع كتابة شعر حر على طريقة الشاعر الإنجليزي «ويليام شكسبير william schakespire» (1564-1616) والشاعر الأمريكي «وولت وايتمن walt whitman» (1819-1892) قائلا: «يدعى هذا النوع من الشعر الجديد بالإفرنسية Vers libres وبالإنجليزية Free vers - أي الشعر الحر الطليق - وهو آخر ما اتصل إليه الارتقاء الشعري عند الإفرنج وبالأخص عند الإنجليز والأمريكيين. فشكسبير أطلق الشعر الإنجليزي من قيود القافية. «وولت وايتمن Walt Whitman» الأمريكي أطلقه من قيود العروض كالأوزان الاصطلاحية والأبحر العرفية. على أن لهذا الشعر الطليق وزناً جديداً مخصوصاً وقد تجيء القصيدة فيه من أبحر عديدة متنوعة.

وولت وايتمن هو مبتكر هذه الطريقة وزعيمها. وقد انضم تحت لوائه، بعد موته، كثير من شعراء أمريكا وأوروبا العصريين. وفي الولايات المتحدة اليوم جمعيات «وتمنية» بين أعضائها فريق من الأدباء المغالين بمحاسن شعره، المتخلقين بأخلاقه الديمقراطية، المتشيعين لفلسفته الأمريكية، إذ أن مزايا

---

(1) أدونيس، النظام والكلام، دار الآداب، بيروت، الطبعة 1، 1993، ص. 225.

(2) أمين الريحاني، الإنسان والكاتب، جميل جبر، منشورات الجامعة اللبنانية/بيروت، قسم الدراسات الأدبية، ص.17.

شعره لا تنحصر بقالبه الغريب الجديد فقط بل بما فيه من الفلسفة والخيال مما هو أغرب وأجد»[1].

وتحتوي هذه المجموعة (هتاف الأودية) على 28 قصيدة، منها قصيدتين وضعهما الشاعر أصلاً باللغة الإنجليزية ثم ترجمهما إلى اللغة العربية كقصيدة «إلى أبي العلاء»، وقصيدة «حصاد الزمان»، وترجم ثلاث قصائد أخرى: قصيدة «المصلوب» لوولت وايتمن وقصيدة «الطريقان» نقلها عن الإنجليزية إلى العربية، وهي للشاعر الصيني Wu Ming Fu وقصيدة «إلى الله» تضمنها كتابه الروائي خالد الذي ألفه باللغة الإنجليزية، أما باقي القصائد فقد وضعها باللغة العربية. أما قصيدة «الحياة والموت» فهي أول قصيدة من الشعر المنثور نشرها الريحاني في مجلة «الهلال» سنة 1905 ولم يشتمل عليها «هتاف الأودية».

1 - نلاحظ أن الجملة الأولى في تعريف الريحاني للشعر المنثور تحدد مصير الخطاب، فهو يصر أولاً على تسمية ما يكتب وهو «الشعر المنثور» وجعل هذا المصطلح في العربية مقابلا لمصطلح الشعر الجديد بالأفرنسية vers libres وبالأنجليزية free verse أي الشعر الحر الطليق. فاستعمال الريحاني لكلمة الجدة بمثابة إعلان أن الشعر المنثور جنس جديد يكون للريحاني فيه فضل السبق في إدخاله إلى الشعر العربي وبذلك يعلن عن ملكيته وسلطته الشعرية من خلال الإعلان عن ولادته. وهو في هذا التعريف ينطلق من مرجعية نقدية أوروبية أمريكية لتعريف الشعر المنثور في العالم العربي، وإنتاج نظرية حول مفهوم هذا الشعر بناء على نماذج أوروبية أمريكية لأنه وجد فيها «آخر ما اتصل إليه الارتقاء الشعري عند الإفرنج»، مع أن هذا الارتقاء لا يخص المجتمع العربي. ولعل الريحاني كان يهدف من وراء ذلك إلى تحديث الشعر العربي ليرقى إلى مستوى شعر الأمم الراقية المعاصرة له متخذاً من شعرها النموذج الشعري الذي يجب أن يحذُوَ حذوه الشعراء العرب.

---

(1) أمين الريحاني، الأعمال العربية الكاملة، المرجع السابق، ص. 16.

2 - تطرح المقدمة مسألة الثقافة الأمريكية والأوروبية التي تعرف عليها العرب وتأثروا بها متخذين منها النموذج والمعيار للحداثة الشعرية العربية ومقارنتها بالآداب العالمية.

3 - جعل الريحاني للشعر المنثور «وزناً جديداً مخصوصاً» أو عدة أوزان وبذلك يكون قد قيد الشعر المنثور بقيود وزنية شكلية كان تمرد الشعراء عنها السبب الرئيس في ظهور هذا الشعر.

4 - استعمال الريحاني للشعر المنثور كمرادف لمصطلح «الشعر الحر الطليق» في الفرنسية والإنجليزية هو تعريف سلبي، لأن الشعر المنثور في أوروبا أبعد ما يكون عن الشعر المنثور في اللغة العربية، فالشعر المنثور في الإنجليزية يشير إليه النقاد بمصطلح blank verse أو ما يسمى بـ «الشعر الأبيض» وهو شعر بدون قافية ، فكلمة أبيض تحيلنا على الشعر المنثور. أما مصطلح «الشعر المنثور» في اللغة العربية فقد يعني أشياء أخرى من تاريخ هذه الثقافة. لذلك يبقى مصطلح الشعر المنثور عند الريحاني غامض وملتبس ولعل هذا راجع إلى الترجمة غير الدقيقة والتي ستخلق تصوراً غير محدد لهذا الجنس الشعري في العالم العربي، خصوصاً بعد أن صرح بأنه يكتب الشعر المنثور على طريقة الشاعر الإنجليزي وولت وايتمان، في حين أن وايتمان كتب الشعر الحر وكان من رواده الأوائل.

وكان الريحاني يرى أن تقيد الشعراء بالوزن والقافية يعرقل تدفق الشعر والبساطة فيضطر معها الشعراء إلى «شذب المعاني الجديدة لتلائم الصيغ القديمة وإما إلى أن يختار أهون الأمور فياتينا بالنثر المنظوم (...) والشعر أمواج من العقل والتصور تولدها الحياة، ويدفعها الشعور فتجيء الموجة كبيرة أو صغيرة، هائجة أو هادئة، محرقة أو باردة أو فاترة، بحسب ما في الدافع من قوة الحس والبيان. ولكل موجة من الأمواج قالب من اللفظ شعرا كان أم نثرا (...) كذلك قل في كل عاطفة وخيال. فإذا جعل

للصيغ أوزانا وقياسات تقيدها تتقيد معها الأفكار والعواطف فتجيء غالبا وفيها نقص أو حشو أو تبذل أو تشويه أو إبهام. وهذه بليتنا في تسعة أعشار الشعر المنظوم الموزون»[1].

ولكن برغم تأثر الريحاني بالآداب الأوروبية فإنه يرى أن الشعر العربي يفوق الشعر الإنجليزي «بحسنتين هما اللفظ الجزل والقافية الرنانة»[2]. والريحاني يبدي إعجابه «بالبيت العربي، كما ينبغي أن يكون، أكثر من أي بيت شعري في الآداب العالمية» [3].

ويعرف أنيس المقدسي الشعر المنثور بقوله: «هو محاولة جديدة قام بها البعض محاكاة للشعر الإفرنجي، وممن فتحوا هذا الباب أمين الريحاني، فإن له في الجزء الثاني من ريحانياته عشر قطع، وفي الجزء الرابع ثلاث عشرة قطعة نلمس في جميعها هذه النزعة إلى النظم الحر من قيود الأبحر العروضية المعروفة» ويستدل بقصيدة «نشيد الثورة للريحاني»[4].

هي الثورة ويومها العبوس الرهيبْ

ألويةٌ كالشقيق تموج. تثير البعيد تثير القريب

و طبولٌ تُردّد صدى نشيد عجيب

و أبواق تُنادي كلَّ سميعٍ مجيب

وشررُ عيونِ القوم يرمي باللهيب

ونارٌ تسأل هل من مزيد. وسيفٌ يجيب وهولٌ يشيب

ويلٌ يومئذ للظالمين ويلٌ لهم من كل مزيد مهين

---

(1) جميل جبر، أمين الريحاني، الإنسان والكاتب، منشورات الجامعة اللبنانية/بيروت، قسم الدراسات الأدبية، 17 عن الريحانيات، الجزء الثاني ص. 9.

(2) أمين الريحاني، أدب وفن، الأعمال العربية الكاملة، المرجع السابق، ص. 82.

(3) المرجع السابق، ص. 52.

(4) أنيس المقدسي، الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث، ، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، يونيو 1977، الطبعة 6، ص 420 .

طلاّب للحق مدين ويلٌ للمستعزّين والمستأمنين

هي ساعة للظالمين[1].

ويصنف أنيس المقدسي مجموعة من دواوين الشعر المنثور «ديوان الحب الأحمر» لمصطفى هيكل (مصر1950) ورباعيات الخيام لتوفيق مفرج[2]. ويضيف مجموعة من القطع من الشعر المنثور لمن يود مراجعتها.

| | | |
|---|---|---|
| رثاء اسكندر عازار | بشاره الخوري | جريدة البرق (بيروت) 16 كانون الثاني 1919 |
| ألحان الجماجم | خليل الهنداوي | الجمهور (بيروت) سنة 1 جزء 9 |
| المدينة الهاجعة | " " | الرسالة (مصر) 2 - 1179 |
| الله في علاه | سيد عبده | " " 7-1549 |
| الحلم الجميل | وليم كاتفاليس | المناهل 1 عدد 11 |
| وداع لبنان | مي زيادة | المقتطف 65 - 377 |
| رثاء اليازجي | يوسف نمير | ديوان المطران (1908) 276 |
| أنا الميت الحي | توفيق مفرج | المقتطف 82 - 67 |
| نشيد الثقافة | رئيف خوري | مجلة الطريق مج 1 جزء 7 |
| هكذا كان | نقولابسترس | الأديب 2 ج 3 ص 33 |
| هات رفشك | أحمد السباعي | وحي الصحراء 61 |
| ذراع الجبار | حسين خزندار | " " 140 |
| امش | عزيز ضياء الدين | " " 244 |
| فاجعة | " " | " " 266 |
| إلى المجهول | شحادة الخوري | مجلة الكاتب المصري 3-721 |
| القبّرة | خليل الهنداوي | المقتطف 99-174 |

(1) المرجع السابق، ص 420 -421.

(2) المرجع السابق، ص. 423.

ويذكر أنيس المقدسي أن هناك من الشعر ما يجمع بين النثر الشعري والشعر المنثور ك «مجموعة مواكب الحرمان» لسالم الكاتب التي نشرت سنة 1949[1].

قصيدة «الحياة والموت» للريحاني أو «الخريف وغياب الشمس من لبنان» وهي من الشعر المنثور، يقول فيها:

عادت أيام الأمطار والعواصف والأعصار

أيام الانزواء في البيت حول النار

أيام جلود الصوف والموقد وما يصحبهما من القصص والأخبار

قد تصاعدت الرياح العجاجة إلى قمة صنين

فاسمع صدى هبوبها في الأودية

اسمع حفيف الأوراق البالية التي تتقاذفها الأهواء

اسمع نقر الهواء على الزجاج وهبوبه فوق القرميد

وتنصت لدويه بين الأشجار وحول البيوت

مما يشير إلى حادث هائل حدث في الطبيعة[2].

---

(1) المرجع السابق الصفحة ذاتها.

(2) أمين الريحاني، الكتابات الشعرية، هتاف الأودية، المرجع السابق، ص. 81.

## 1-2. أحمد زكي أبو شادي

بعد ستة عشر عاماً من تجربة الريحاني (أي في 1926) استخدم أحمد زكي أبو شادي(*) مصطلح «الشعر الحر» في ديوانه «الشفق الباكي»[1]. واستعمل مصطلح «نظم مرسل حر» في تقديمه لقصيدة النجوم[2]. واستعمل كذلك مصطلح «الشعر الحر»[3].

في مقال لحسام الحطيم في «مجلة أبوللو» وهو من الشعراء المحافظين ينتقد فيه شعر أبي شادي والشعراء الذين ينهجون نهج المدرسة الحديثة موضحاً اعتراضهم على تعدد الأوزان في القصيدة الواحدة، وتغيير القوافي، وعلى التخلي عنها في بعض الأحيان متشبثا بتعريف الشعر، كما عرفه القدماء، وهو «الكلام الموزون المقفى»، ومتى فقد الوزن والقافية لا يعد شعراً. كما اعترض الحطيم على ترجمة الشعر ونقله لمعانيه الغامضة التي لا تلائم ذوقنا وثقافتنا العربية، واعترض على الشعر المنثور أو ما يسميه تهكماً «النثر المشعور» قائلا: «ثم ما هذا الشعر المنثور ولماذا لا يكون النثر المشعور؟

الحق أن هذا كثير، وإنكم تحت شعار التجديد تريدون أن تمزقوا كل قاعدة وتهتكوا كل تقليد (...) وهل من ضرورات الثقافة الأوروبية أن نحيد

---

(*) أبو شادي (1892- 1955) أثرت في شعره وشاعريته عوامل كثيرة، منها:

1. تلمذته على مدرسة حافظ وشوقي الشعرية.
2. تأثره بمطران في دعوة التجديد في الأدب الشعري.
3. اطلاعه على الأدب الإنجليزي وما ترجم إليه من آداب، وقراءته الواسعة في الشعر الإنجليزي في مختلف مدارسه طول حياته، ولا سيما في الفترة التي قضاها في إنجلتيرا يدرس الطب في جامعاتها.
4. اطلاعه على الآداب العربية القديمة والحديثة، ووقوفه على شتى التيارات والحركات الفكرية فيها. اتصاله بالأدب الأمريكي اتصالا مباشرا منذ هاجر إلى أمريكا في الرابع عشر من أبريل عام 1946 حتى وفاته في الثاني عشر من أبريل عام 1955: المرجع: مجلة أبوللو، العدد 1، الافتتاحية، ص. 35-36.

(1) أحمد زكي أبو شادي، الشفق الباكي، القاهرة، المطبعة السلفية 1926، ص. 535.

(2) المرجع السابق، ص. 726.

(3) مجلة أبوللو، عدد 2، مجلد 2، أكتوبر 1933، ص. 90.

عن كل ما هو شرقي أو عربي أو مصري؟ و هل من الذوق أن نعبث بالذوق العربي كل عبث فنرسل قصائد الرثاء في قوافي مزدوجة والقصائد القصصية لا في قوافي مرسلة فحسب بل في أوزان مرسلة أيضا؟ إنني لا أزال أخشى أن يقترب اليوم الذي تدفعوننا فيه إلى أن لا نكترث بالأوزان اكتراثا»[1].

1. يتضح من كلام الحطين اعتراضه على التخلي عن الوزن وتغيير القوافي بل والتخلي عنها في بعض الأحيان، وعلى مزج البحور والشعر المترجم والشعر المنثور. أما أبو شادي فقد رفض تعريف القدماء، إذ الشعر عنده ليس الكلام الموزون أو المقفى ولكنه «البيان لعاطفة نفاذة إلى ما خلف مظاهر الحياة لاستكناه أسرارها والتعبير عنها، فإذا جاء هذا البيان منظوما فهو شعر منظوم، وإذا جاء منثورا فهو شعر منثور، وجميع الآداب العالمية الناضجة تعترف بهذين القسمين للشعر وإن أعطت للشعر المنظوم الصدارة لجمعه بين بيان العاطفة وموسيقاها»[2]. وهكذا نلمس من رد أبي شادي تغير النظرة إلى الشعر والثورة على الأوزان والقوافي.

2. الاختلاف بين شعر النثر وشعر النظم هو اختلاف في المبنى وليس في المعنى، لذلك حظي الشعر المنظوم بالصدارة في الآداب العالمية لأنه يختلف عن الشعر المنثور في جمعه بين التعبير عن العاطفة والموسيقى الشعرية.

3. قافية وتنويع البحور ومزجها أمر ثانوي إذا آمنا بروح الشعر ومبناه، والشاعر الناضج الشاعرية، لا يجوز أن نلقي عليه دروساً في كيفية استعمال القوافي والبحور، لأن المعنى الشعري هو الذي يبحث عن ثوبه اللفظي وليس العكس. يقول أبو شادي إن «مسألة القافية وتنويع البحور ومزجها أمر ثانوي، لأن الشاعر الناضج الشاعرية، المتمكن من اللغة،

---

(1) مجلة أبوللو يونيو 1933 المجلد 1، العدد 10، ص. 1226.

(2) المرجع السابق، ص 1228.

الصافي الطبع لا يجوز لنا أن نلقي عليه دروسا في كيفية استعمال القوافي والبحور، فله من طبعه الشعري خير ملهم ودليل وأن المعاني الشعرية هي التي تبحث عن ثوبها اللفظي وليس الثوب هو الذي ينبغي أن يسيطر عليها»[1].

4. الغاية من ترجمة الشعر الأجنبي هو تطعيم الأدب العربي بآداب الأمم الأخرى كما تفعل هي نفسها. ولا ضرر في ذلك. وما يبقى من هذا الشعر هو الأصلح الذي يلائم البيئة العربية. يرى أبو شادي أن نشر الشعر المترجم هو محاولة "تطعيم أدبنا بآداب الأمم الأخرى كما تفعل هي نفسها ذلك، ولا ضرر علينا من هذا التلقيح الأدبي لأن نتيجته بقاء الصالح الملائم لجونا وبيئتنا، فنحن نكسب على أي حال. ومن الخير لنا أن نقف على النظرات والخواطر الشعرية والبيان العاطفي لشعراء الأمم الأخرى. ومن كل ذلك تتشعب دراسات شتى مفيدة وتتداعى الخواطر الشعرية في نفوس شعرائنا»[2].

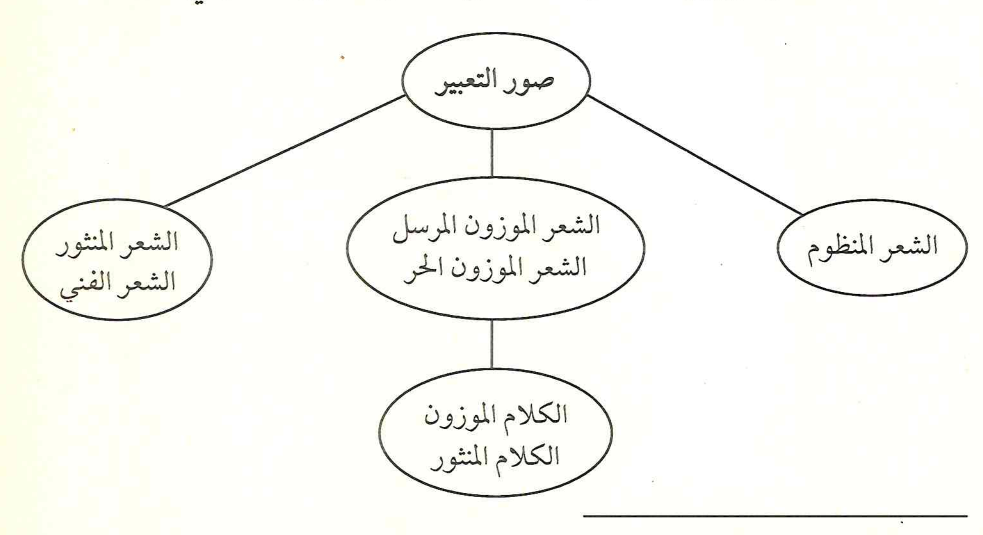
5. الشعر المنثور نوع من الشعر معترف به عند جميع الأمم الراقية، وعلى من يتصدى لكتابته أن يكون عظيم الشاعرية، ليعوضنا عن الموسيقى. يقول أبو شادي «الشعر المنثور ضرب من ضروب الشعر معترف به لدى جميع الأمم الراقية، ولا يمكننا أن نجحدهم، وهو ليس مجرداً من الموسيقى. ويرتقب النقاد ممن يؤلف الشعر المنثور أن تكون شاعريته على درجة عظيمة من القوة بحيث تعوضنا عن بعض التخلي عن الموسيقى في بيانه «ويضيف بأن المجلة لم تنشر سوى نماذج قليلة من هذا الشعر» كطيف الربيع مع الشاعر«للشاعرة جميلة محمد العلايلي وهي من أبرع من أجاد في هذا «الضرب من الشعر العصري» ويضيف قائلا «(...) في الواقع أن صور

(1) مجلة أبوللو، المجلد الأول، العدد العاشر ص 228.

(2) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

التعبير إذا كان في أحد طرفيها الشعر المنظوم وفي الطرف الآخر الشعر المنثور (أو النثر الفني كما ينعته صديقنا الدكتور طه حسين) فبينهما يقع الشعر الموزون المرسل، والشعر الموزون الحر، ثم الكلام الموزون (وهو ما ينسب ظلما إلى الشعر)، والكلام المنثور الدارج في الجرائد والكتب ونحوها".[1] يبقى الشعر المنثور كما يعرفه أبو شادي معادلا لمصطلح النثر الفني عند طه حسين، والشعر المنثور ليس هو الشعر الموزون المرسل، وليس هو الشعر الموزون الطليق، كما رأينا عند الريحاني، وليس هو الكلام المنظوم ولا الكلام المنثور الذي (ينسب إلى الشعر). الشعر المنثور إذن عند أبي شادي جنس مستقل له خصوصياته الفنية المميزة ولا يؤلف فيه إلا من كانت شاعريته قوية تعوضه عن موسيقية النظم.

نلاحظ أن أبا شادي، وهو يتحدث عن صور التعبير، يستعمل مصطلح الشعر المنثور في الكفة الموازية لمصطلح الشعر المنظوم و بينهما تقع أضرب أخرى من الشعر كالشعر الموزون المرسل، و الشعر الموزون الحر، ثم الكلام الموزون الذي لا معنى له، والكلام المنثور الدارج وهو كلام لا علاقة له بالشعر. ويبرز الشاعر خصائص الشعر المنثور كما يلي :




(1) المرجع السابق، ص. 1229.

توضح الخطاطة مقومات الشعر المنثور عند أبي شادي والتي تتمثل في:

1. أن الشعر المنثور، ضرب (جنس) مستقل من الشعر العصري له خصوصياته المستقلة عن الشعر الموزون المرسل والشعر الموزون الحر.
2. أنه شعر غير مجرد من الموسيقى رغم استقلاله من الوزن أي اعتماده على موسيقى الإيقاع، التي تنبثق من قوة الشاعرية والتعبير.
3. أن الشعر المنثور شعر عالمي ومعترف به عند الأمم الراقية.

يلخص أبو شادي تجديده في ما يلي:

1. الدعاية إلى الشعر الحر في نماذجه الأولى التي عرفته اللغة العربية لما لذلك من أثر في التحرر بتأليف الروايات الشعرية.
2. التأليف المسرحي نظم أول أوبرات في اللغة العربية.
3. تشجيع الشعر المرسل بالاشتراك مع عبد الرحمان شكري.
4. الدعوة إلى التعبير الفطري الطليق من أجل الابتكار والحرية والخيال الفني.
5. خدمة الشعر القصصي والشعر الرمزي بدل الشعر العاطفي الغنائي والنظم الصناعي[1].

يظهر انتصار أبي شادي للمعنى على حساب اللفظ كما أن مسألة الوزن والقافية تبقى أمراً ثانوياً. فالتخلي عن القافية أو مزج البحور لا يعتبر عجزاً في الشاعر، فدعا إلى الحرية في الفن لأنها أساس التطور الفني في شعر الأمم الراقية وهي التي أعطتنا من روائع الشعر ما لا نجده في الشعر الموزون

---

(1) عبد العزيز الدسوقي، جماعة أبوللو وأثرها في الشعر الحديث، جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالية، 1960، ص. 520-521.

المقفى خصوصاً في الشعر القصصي والتمثيلي. وقد اعتبر أبو شادي أن «التوشيح والنظم المتعدد القوافي من القصيد القديم إلا أمثلة لمحاولة التحرر لدى القدامى من العرب»[1].

## 3-1. أحمد شوقي

يتضمن ديوان شوقي «أسواق الذهب» نصوصاً نثرية تتناول مواضيع مختلفة كما يتضمن نصين، جاء في تقديمهما أنهما من الشعر المنثور وهما «الوطن» و«الذكرى».

يبدأ النص الأول بقوله : «وهذه القطعة من الشعر المنثور، أنشودة عذبة للوطن جمع فيها كاتبها جميع الأنغام التي يثيرها ضرب الوظيفة الصادقة على أوتار القلوب كما سَنُبَيِّنُهُ في ما نعلّقهُ عليها من الحواشي»[2]. ويقول في نص الذكرى «هذه قصيدة من الشعر المنثور تغزل فيها المؤلف بالحرية وأهداها إلى روح صديقه المرحوم مصطفى كامل باشا بمناسبة ذكرى وفاته»[3].

ويرى حسين نصار أن مقال الوطن يمكن أن نرجعه إلى سنة 1924. ويضيف أن مقال الجندي المجهول قد ورد أيضاً في كتاب «المختار من شعر أمير الشعر» لأديب مصري حاملا عنواني «الشعر المنثور»، و«الجندي المجهول» ويؤكد ذلك أن أحمد شوقي نفسه هو الذي وصف المقال بالشعر المنثور[4]. أما محمد بنيس فيقول: «لا نعرف بالضبط تاريخ كتابة شوقي لجميع النصوص المجموعة في أسواق الذهب، وإذا أخذنا بتواريخ بعض النصوص المحددة بين 1915 «قناة السويس»، و1919 «الجندي المجهول»،

---

(1) المرجع السابق، ص. 1229.

(2) أحمد شوقي، أسواق الذهب، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ص 10.

(3) المرجع السابق، ص 37.

(4) مجلة فصول، شوقي وحافظ، الجزء 1، المجلد 3، العدد 1، 1982، ص.157.

و1920 «دعاء الصلاة العامة» فسنقول إن شوقي مارس «الشعر المنثور» بمجرد ما تخلص من علاقته القديمة بالسلطة التي كانت في بداياته قد منعته من التجديد وقَبلَ بالمنْع حفاظاً على مرتبة «شاعر الخديوي»[1]. ويضيف في سياق حديثه عن علاقة الشعر بالنثر «أن الشاعر شوقي في العصر الحديث جاء ليثبت من جديد علاقة الجوار بين الشعر والنثر فكتب أسواق الذهب[2].

ويقدم شوقي أسواق الذهب بقوله: «فهذه فصول من النثر، وما زعمت أنها غُرَرُ زيادٍ أو فِقَرُ الفصيح من إياد، أو سَجْعُ المُطوَّقةِ على فرعِ غصنها الميَّاد، ولا توهمتُ حين أنشأتُها أني صنعْتُ «أطْواقَ الذهب»، للزَّمَخْشَريّ، أو طبعتُ «أطباقَ الذهب» للأَصفَهانيّ - وإن سميْتُ هذا الكتاب بما يُشبهُ اسميها، ووسمتُه بما يَقْرُبُ في الحسن من وسْمَيْهما - وإنما هي كلماتٌ اشْتملَتْ على معانٍ شتَّى الصُّورَ وأغراض مختلفةِ الخَبَر، جليلةِ الخَطَر؛ منها ما طال عليه القِدَم، وشاب على تناوُلِه القَلم، وألَمَّ به الغُفْلُ من الكُتَّاب والعَلَم... »[3].

إن كتابة أسواق الذهب لا تقل أهمية عن أطواق الذهب للزمخشري، وأطباق الذهب للأصفهاني بل أن كلمة أسواق أكثر شمولية وقيمة. ولعل مصطلح الذهب الذي استعمله شوقي هو رمز للنثر.

وقد مارس شوقي «قصيدة النثر» في صيغة «الشعر المنثور» وهي أقرب للسجع منها إلى قصيدة النثر التي هي بريئة مما يكتبه. ونجد لشوقي تمجيداً للسجع في أسواق الذهب، ينتهي بها كل وهم الانتماء إلى قصيدة النثر وهو الذي جاء فيه: «السجع شعر العربية الثاني، وقواف مرنة ريّضة خصت بها

(1) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، الجزء 2، الرومانسية العربية، 1990، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة 1، ص. 51.
(2) المرجع السابق، ص. 53.
(3) أحمد شوقي بك، أسواق الذهب، المرجع السابق، ص. 3-4.

الفصحى، يستريح إليها الشاعر المطبوع، ويرسل فيها الكاتب المتفنن خياله، ويسلو بها أحيانا عما فاته من القدرة على صياغة الشعر»[1]. ويعلق محمد بنيس «هكذا تكون العودة إلى النثر عودة إلى ما قبل الإسلام، وإلى ما قبل الكتابة في العصر العباسي. إن السجع هو الشعر الثاني، وهو سلوان الشاعر حين يعجز عن كتابة قصيدة موزونة ومقفاة»[2].

ونورد قصيدة «الذكرى» التي صنفها النقاد من الشعر المنثور، وهي قطعة غنية بالسجع، لا تختلف في شكلها (البصري) عن كتابة النثر العادي، يقول شوقي: «قلْ لا أعرِف الرِّقّ، وتقيَّد بالواجب وتقيَّد بالحقّ؛ الحرية وماهِيَه؟ «الحُمَيراء» الغالية، فتنة القرون الخالية، وطَلِبة النفوس العالية؛ غِذاءُ الطبائع، ومادّة الشرائع، وأُمُّ الوسائل والذَّرائع؛ بنتُ العلم إذا عمّ، والخلق إذا تمّ، وربيبة الصبر الجميل والعلم الجمّ؛ الجهلُ يئدُها، والصغائرُ تُفسدُها، والفُرْقة تُبعدُها؛ تكبيرة الوجود، في أُذُن المولود؛ وتحية الدُّنيا لهإذا وصل، وصيْحة الحياة به إذا نَصلَ؛ هاتِفٌ منَ السماءِ يقولُ له: يا ابنَ آدمَ؛ حَسْبُكَ من الأسماءِ عبدُ الله وسيّدُ العالم، وهي القابلة التي تستقبله، ثم تسرُّهُ وتُسَرْبلُه، وهي المهدُ والتميمَة، والمُرضعُ الكريمة، المنجبة كـ «حليمة»[3].

يبدو أن «الشعر المنثور» عند شوقي أقرب إلى النثر المسجوع الذي عرفه التراث العربي، وأبعد ما يكون عن قصيدة النثر، والشعر المرسل، والشعر الطليق، وغير ذلك من الأجناس الشعرية المواكبة لظهور حركة الشعر المنثور.

---

(1) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، الجزء 2، الرومانسية العربية، المرجع السابق، ص.59.

(2) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

(3) أحمد شوقي، أسواق الذهب، المرجع السابق، ص. 37- 38.

## 4-1. جبران خليل جبران

يعد جبران مجدداً كبيراً في إبداعه النثري الشعري. وترى الجيوسي «أن كل قطعة شعرية لجبران يمكن أن تعد قصيدة حقة. وقد وصفه عبود بقوله: إنه «شاعر في منثوره لا في منظومه». أما خليل حاوي فعد قطع جبران الشعرية قصائد نثر»[(1)].

والحقيقة أن موهبة جبران[(*)] الشعرية كانت عظيمة لما تمتاز به قطعه النثرية من شعرية لدور الخيال في تجسيد صورها وفي إيقاعاتها، فقد كان نثره يختلف كثيراً عن النثر السائد في زمانه. وقد وجدت صعوبة كبيرة في تصنيف أدب جبران، لأنه كتب النثر الشعري، والشعر المنثور، وقصائد منظومة، وقطعاً تمتاز بالشاعرية.

وطرح كتاب «دمعة وابتسامة» لجبران قضية النثر الشعري. يقول عنه ميخائيل نعيمة في تقديمه للمجموعة الكاملة لمؤلفات جبران: «بين 1903 و1908 أخذ جبران ينشر في جريدة المهاجر مقالات من الشعر المنثور تحت عنوان «دمعة وابتسامة»، وهذه المقالات هي التي جمعت عام 1914 ونشرت في كتاب بعين العنوان وكان الفضل في نشرها لنسيب عريضة»[(2)]. وقد نتساءل ما الفرق بين «النثر الشعري»، و«الشعر المنثور» الذي يتميز به أدب جبران؟

وقد ميز أنيس المقدسي بين النثر الشعري والشعر المنثور، فرأى أن الأول «أسلوب من أساليب النثر تغلب فيه الروح الشعرية من قوة في

---

(1) سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، المرجع السابق، ص.144- 145.

(*) جبران خليل جبران(1883-1931) زعيم الرابطة القلمية ومؤسسها، كتب « كتاب النبي» وطبعه سنة 1923 أي بعد ثمانية أعوام على هجرته لأمريكا وقبل وفاته بثمان سنوات. وقد حقق له هذا الكتاب الظهور في عالم التأليف بالإنجليزية. تأثر جبران بالشاعر الإنجليزي وليام بليك وكلاهما رومانسي النزعة.

(2) مجلة فصول، شوقي وحافظ، الجزء الأول، المجلد 3، العدد 1 دسمبر 1982 من مقال حسين نصار تحت عنوان الشعر المنثور عند أحمد شوقي، ص 158.

العاطفة وبعد في الخيال وإيقاع في التركيب وتوفر على المجاز. وقد عرف بذلك كثيرون وفي مقدمتهم جبران خليل جبران حتى صاروا يقولون الطريقة الجبرانية. ومن أراد الاطلاع عليها فليطالع كتابيه «العواصف»، و«البدائع والطرائف»[1]. أما الشعر المنثور فيرى أنه «غير هذا النثر الخيالي. وإنما هو محاولة جديدة قام بها البعض محاكاة للشعر الإفرنجي. وممن فتحوا هذا الباب أمين الريحاني فإن له في الجزء الثاني من ريحانياته عشر قطع وفي الجزء الرابع ثلاث عشرة قطعة تلمس في جميعها هذه النزعة إلى النظم الحر من قيود الأبحر العروضية المعروفة»[2].

وترى الجيوسي أن الكثير من النقاد الذين كتبوا عن جبران يعتبرونه شاعراً، لا بما كتبه من شعر موزون بل بما كتبه من نثر أيضا. فهو كاتب نثر بالدرجة الأولى «على الرغم من أن أغلب نثره شعري، إلا أن بعضه أعلى مستوى من سواه». وتضيف «يدعو حاوي القطع المتميزة شعريا قصائد نثر، بينما يدعوها الأشتر مقالات، لكنني سأشير إليها هنا باسم قطع شعرية، أو شعر منثور عموما»[3]. ولعل ما يميز كتابات جبران عن غيره هو تأثره بأسلوب الكتاب المقدس، حيث أصبح أسلوبه يوصف بالأسلوب الجبراني. بالإضافة إلى تأثره بالرومانسية الغربية والرومانسيين الألمان. وقد قسم خليل حاوي الأسلوب الجبراني (إلى إيقاع، ولغة، وصور أما إيقاع أسلوبه النثري فقد حتمه أمران: رغبته في الوعظ، ورومانسيته. فأما رغبته في الوعض فربما هي التي دفعت به إلى الكتابة بالأسلوب التوراتي، أي باستخدام أساليب الاستفهام والنداء والتكرار. وأما العنصر الرومانسي فهو الذي فرض ذلك الأسلوب الحر الذي يبدو طبيعيا جدا في أسلوبه النثري)[4].

---

(1) أنيس المقدسي، الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث، المرجع السابق، ص.420.
(2) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.
(3) سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، المرجع السابق، ص. 134 .
(4) المرجع السابق ص.140.

ونأتي بنموذج من الشعر المنثور، يقدم فيه جبران موقفه من اللغة والكتابة بصفة عامة. يقول[1] :

لكم لغتكم ولي لغتي :

لكم من اللغة العربية ما شئتم، ولي منها ما يوافق أفكاري وعواطفي.

لكم منها الألفاظ وترتيبها، ولي منها ما تومئ إليه الألفاظ ولا تلمسه، ويصبو إليه الترتيب ولا يبلغه.

لكم منها جثث محنطة باردة جامدة، تحسبونها الكل بالكل، ولي منها أجساد لا قيمة لها بذاتها، بل كل قيمتها بالروح التي تحل فيها.

لكم منها محجة مقررة مقصودة، ولي منها واسطة متقلبة لا أستكفي بها إلا إذا أوصلت ما يختبئ في قلبي إلى القلوب وما يجول في ضميري إلى الضمائر.

لكم منها قواعدها الحاتمة، وقوانينها اليابسة المحدودة ولي منها نغمة أحول رناتها ونبراتها وقراراتها إلى ما تثبته رنة في الفكر، ونبرة في الميل، وقرار في الحاسة.

لكم منها القواميس والمعجمات والمطولات، ولي منها ما غربلته الأذن وحفظته الذاكرة من كلام مألوف مأنوس تتداوله ألسنة الناس في أفراحهم وأحزانهم.

لكم لغتكم ولي لغتي.

لكم منها العروض والتفاعيل والقوافي، وما يحشر فيها من جائز وغير جائز، ولي منها جدول يتسارع مترنما نحو الشاطئ، فلا يدري ما إذا كان الوزن في الصخور التي تقف في سبيله، أم القافية في أوراق الخريف التي تسير معه.

---

(1) منيف موسى، الديوان النثري لديوان الشعر العربي، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، الطبعة، 1981، ص. 91-93.

لكم لغتكم ولي لغتي.

لكم لغتكم عجوزا مقعدة، ولي لغتي صبية غارقة في بحر من أحلام شبابها. وما عسى أن تصير إليه لغتكم وما أودعتموه لغتكم عندما يرفع الستار عن عجوز كم وصبيتي؟

أقول أن لغتكم ستصير إلى اللاشيء.

أقول أن السراج الذي جف زيته لن يضيء طويلا.

أقول أن الحياة لا تتراجع إلى الوراء.

أقول أن أخشاب النعش لا تزهر ولا تثمر.

أقول لكم أن ما تحسبونه بيانا ليس بأكثر من عقم مزركش وسخافة مكلسة.

أقول لكم أن النظم والنثر عاطفة وفكر وما زاد على ذلك فخيوط واهية وأسلاك متقطعة.

يوضح جبران خليل جبران موقفه من الشعر واللغة والكتابة ولهذا أطلق عليه محمد بنيس «البيان الملغى». يقول في هامش صفحة 59 من كتاب الرومانسية العربية: «نرفع هذا النص إلى مستوى بيان لما يؤلف بين وحداته من شمول الرؤية واستراتيجية الكتابة، وفي الوقت نفسه نعطيه صفة الإلغاء لأنه غير مثبت ضمن أعماله العربية الكاملة». ويبدو جبران في هذا النص جد متأثر بأسلوب الكتاب المقدس والقرآن الكريم. يقول محمد بنيس "النص الغائب لعنوان هذا «البيان» هو القرآن لكم دينكم ولي دين». وهو نفسه الذي يؤلف مطلع الفقرات الأولى، ويكون النص الغائب للنهاية هو الإنجيل «فإني الحقَّ أقول لكم»، «وأما أنا فأقول لكم». جبران يواجه المجموع بتفرده، والسائد بإبداعه، بالتوكيد على لغته الشخصية، لغة الذات الكاتبة الحية. هو ذا جبران يجسد علاقته بالثقافة العربية القديمة، يعود إليها (من غير إشارة لمصدر غربي) ليقرأها في ضوء إحدى إشكاليات الحداثة العربية، وهي اللغة[1].

---

(1) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، الرومانسية العربية، المرجع السابق، ص. 60-61.

## 5-1 محمد الصباغ

انتشرت الحركة الرومانسية بالمغرب بعد الحرب العالمية الثانية. فقد تأخر ظهور الشعر المنثور بالمغرب عن الشرق العربي، وهذا الظهور المتأخر جعلها تخضع لشروط. فقد اتخذ بعض الشعراء المغاربة القصيدة المشرقية النموذج المقتدى به. وساهم الشعراء في بناء قصيدة عربية حديثة أخذت موقعها إلى جانب الشعر العربي الحديث بالمشرق في وقت كان يعرف فيه الأدب المغاربي تجاهلا من طرف المشارقة.

ويعتبر محمد الصباغ(*) من أبرز الشعراء المغاربة الذين تابعوا خطى الريحاني، وتأثروا بجبران، وبأقطاب حركة الشعر الحديث. يقول أنور الجندي في خطاب مفتوح إلى محمد الصباغ في مجلة الأديب «هذه تحية أوجهها إلى صاحبي» عنقود ندى «الكاتب العربي المغربي الذي ما زال يلاحق مواكب الشعر المنثور ويتابع خطو أمين الريحاني في مراحله الأولى وجبران في مراحله الأخيرة، ولعلي لا أكون مبالغا إذا قلت إنه لم يعد في الأدب العربي المعاصر فيما بعد الأربعينات بل لا يتابع هذه المدرسة ويجري في مقدمة ركبها الآن»[1].

«لم يلبث جبران خليل جبران أن تابع أمين الريحاني ومضى يحمل الخيط، بينما تركه الريحاني إلى فن جديد من القول، أما جبران فقد واصل الطريق إلى نهايته حتى عرف به.

ثم أصبح هذا الفن (بدعة) جرى في مجراها العديد من الكتاب وخاصة الشباب منهم، وظهر في هذا المجال حسين عفيف من مصر، وغيره

---

(*) محمد الصباغ 1929، شاعر مغربي كتب الشعر المنثور، من أهم مؤلفاته في هذا الجنس الشعري: «شجرة النار»، «أنا والقمر»، «العبير الملتهب»، «شلال الأسود»، فوارة الظمأ»، «عنقود ندى» وتنتمي كلها إلى جنس الشعر المنثور، «شموع على الطريق»، «شجرة محار»، «نقطة نظام». وقد ترجمت بعض مؤلفاته إلى الإسبانية والفرنسية والألمانية والإنجليزية.

(1) مجلة الأديب، فبراير 1966، الجزء 2، السنة 25، ص 53.

في لبنان والعراق ... ثم انصرف عنها الكتاب والشعراء إلى فنون أخرى ولم يبق له من ولي غير صاحب «عنقود ندى».

وقد شغف محمد الصباغ بهذا الفن فتخصص فيه وعرف به حتى أصدر فيه سبع مجموعات منذ عام 1953 حتى الآن وهي على الترتيب: «العبير الملتهب»، «شجرة النار»، «اللهاث الجريح»، «أنا والقمر»، «شلال أسود»، «فوارة الظمأ»، وآخرها «عنقود ندى» هذا الكتاب الذي بين أيدينا والذي تفضل بإهدائه إلي من قريب وغفلت عنه تحت ضغط المشاغل، غير أن أخي الأديب المغربي كان ولا يزال صاحب فضل في دراستي عن المغرب ولعله أول من كاتبني من كتاب المغرب على الإطلاق عام 1958 حين أرسل إلي «اللهاث الجريح» وخطابا رقيقا ظنا منه أنني «الشاعر» الموسوم باسمي، والذي نشرت له مجلة «الأديب» الزاهرة كثيرا منذ سنوات وكنت قد وجهت إليه رسالة فرد علي بقصيدة رائعة، حددنا فيها أن هناك شاعرا ومفكرا يحملان اسما واحدا. ثم مضى الصباغ على سنته في الوفاء فأوفى»(1).

ونورد نموذجاً من الشعر المنثور لمحمد الصباغ.

يقول محمد الصباغ في «فجر على الغاب»:

«لأَوَّل مرة في تاريخ السَّحَرِ، يُطِلُّ الفجر من جوهرة الضوء، ويَرِفُّ منها، ويَجْنَحُ إِلى المدى الرماديّ صغيراً مكتسياً بحُلَّةِ الندى، وفي الأُفق عَربة من غمام يجرها حصان أخضر، ويَمضي مسرعا بها نحو مروج وتلال الشمس.

لأول مرة يولد الفجر بنتا، ولا كالبنات.

رأيتُها وأنا واقف على قلعة الضوء، وهي تلهو وتحبو على عتبات الصباح، تَتَعَلَّمُ المشيَ على وقع رَفْرَفات النسيم في سكينة الأغصان،

---

(1) مجلة الأديب، فبراير 1966، الجزء الثاني، السنة 25، ص 53.

فَطَوْراً تنزلق، وطورا تتعلق بأغصان الغمام المتموجة في حدائق الفضاء ومتاهاتها، وعلى الغاب الحالم رِداءٌ من عنكبوت الصمت الدامِس، والسر المغلق الرهيب.

لا حركَة في غصن، ولا شقشقةَ في عش، ولا وشمة نور تضيئ الطريق.

كل ما في الغاب ينصت صامتاً، وينمو صامتاً، حتى الصمت يبحث عن ذاته، فيتيه باحثاً عنها في عروق الوحشة، والوحدة، والخُلْواتِ في الغاب.

والفجر البنت يرضع من ثدي السماء لِبان الآفاق، ويَفْرُك عينيه من نُعاسه القديم، ويَعُدُّ أسنانه الزُّرْقَ سِنّاً سنا، ويستعد للانسحاب خصلات رقاقاً من نور إلى الغاب، والغاب يرنو إليه بعينين صامتتين، وجفنين منطبقين"(1).

## 2 - نمــاذجه

### نماذج نصية : بنـــاء النص

يبدو أن تصنيف القصيدة العربية الحديثة في زخم التجربة الحداثية ومفهوم الشعر الحداثي أمر تعترضه صعوبات متعددة لتعدد المفاهيم من جهة وسوء الترجمة من جهة ثانية. وبظهور الشعر المنثور، يخطو الشعر الحديث خطوته الأولى نحو المحاولات التجديدية المتأثرة بالثقافة الفرنسية والإنجليزية. وفي عرض نماذج من الشعر المنثور و هي نصوص إبداعية لا ينتظمها وزن ولا قافية ولكنها تمتاز بخصائص الشعر من إيقاع منسجم

---

(1) محمد الصباغ، ديوان عنقود ندى، دار الكتاب، الدار البيضاء، 1964، ص. 16.

وتخييل وصور شعرية، وفي بعض الأحيان نجد أن القصيدة الواحدة تخضع لتصنيفات متعددة دون الأخذ بعين الاعتبار التصنيفات السابقة والتخلي عن ترجمة الريحاني. وقد حاولت في هذا الإطار الرجوع أيضاً إلى النصوص العربية القديمة التي تتضمن خصائص الشعر المنثور، ونظراً لتعدد النماذج وتنوعها حاولت تأسيس هذا البحث على حضور «القيمة المهيمنة **La valeur dominante**» عند «ياكوبسون» للنظر في مستوى فاعلية المقومات الشعرية التي تتحدد من خلال العنصر المهيمن في الخطاب الشعري والذي يؤثر في العناصر الأخرى لنثبت حضور الشعر المنثور، في التراث العربي واستمراره رغم تجدد أشكاله الشعرية والنثرية، كما أننا نجد له جذوراً في التراث العربي الشعري منه والنقدي ولهذا سنحاول الوقوف على التجليات الشعرية المهيمنة في النصوص وذلك باستخراج الخاصية المهيمنة في الخطاب الشعري أكثر من غيرها. (كالتخييل، التصوير، التشبيه، الاستعارة...) واللغة، والإيقاع (السجع، الجمل الموزونة، التكرار، تقابل العبارات وتوازنها...). وبذلك سيتضح لنا مستوى هيمنة بعض القيم الفنية في مرحلة التحديث الشعري، وهي مرحلة ظهور الشعر المنثور لنلاحظ ما يميز هذه النصوص عن مرحلة ما قبل الحداثة من خلال عرض نصوص تستثمر مكتسبات الشعر والنثر. وسنحاول قبل ذلك تحديد مفهوم القيمة المهيمنة «la valeur dominante» عند ياكوبسون.

اشتهر ياكوبسون في دراسته الشهيرة عن «اللسانيات والشعرية»(*) بتحليله الدقيق لوظائف اللغة حيث استطاع أن يميز بين الوظائف المتعددة للغة وأهمها الوظيفة الشعرية «... ولا يمكن لهذه الوظيفة أن تُدرس دراسة مفيدة إذا ما أغفلنا المشاكل العامة للغة، ومن جهة أخرى يتطلب التحليل للغة أن

(*) الشعرية: تهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وإنما تهتم بها أيضا خارج الشعر حيث تعطى الأولية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية، رومان ياكوبسون، مبادئ الألسنيات العامة، ص. 35.

نأخذ جديا بعين الاعتبار الوظيفة الشعرية. ولا تؤدي كل محاولة الاختزال دائرة الوظيفة الشعرية إلى الشعر، أو لقصر الشعر على الوظيفة الشعرية إلا إلى تبسيط مفرط ومضلل. وليست الوظيفة الشعرية هي الوظيفة الوحيدة لفن اللغة، بل هي فقط وظيفته المهيمنة والمحددة، مع أنها لا تلعب في الأنشطة اللفظية الأخرى سوى دور تكميلي وعرضي. ومن شأن هذه الوظيفة التي تبرز الجانب الملموس للدلائل أن تعمق بذلك الثنائية الأساسية للدلائل والأشياء. وبالإضافة إلى ذلك، لا يمكن للسانيات، وهي تعالج الوظيفة الشعرية، أن تقتصر على مجال الشعر»[1].

فرأى أن مفهوم الشعر متغير عبر العصور، أما الوظيفة الشعرية فهي ثابتة ومستقرة وهذه الوظيفة الشعرية نحس بها في الكلمة وليس كبديل ما لشيء في الواقع الخارجي أو كانفجار عاطفي، يقول ياكوبسون في حديثه عن اللغة الشعرية: "إن ما يميز الوظيفة الشعرية للغة هو غاية الرسالة في حد ذاتها، والنبرة الملتصقة بالرسالة لحسابها الخاص، دون أن نتغافل عن القضايا العامة للغة، ويتطلب هذا التحليل الدقيق للغة، أخْذَ الوظيفة الشعرية بكامل الجدية دون اختزالها من محيطها إلى الشعر. فكل محاولة لاختزال محيط الوظيفة الشعرية إلى الشعر، أو حصر الشعر في الوظيفة الشعرية، فهذا لن يؤديَ لغير تبسيط مُبَالغ فيه[2]. -إذ يمكن أن نمثل لذلك بهذه الخطاطة[3]:

مرجعية

انفعالية ـــــ شعرية ـــــ إفهامية

انتباهية

ميتالسانية

---

(1) رومان ياكوبسون: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنوز، دار توبقال للنشر، ص: 31- 32.
(2) Roman Jakobson, Essais de linguistique générale op.cit.,p. 218
(3) رومان ياكوبسون: قضايا الشعرية، المرجع السبق، ص: 33.

ويتساءل ياكبسون عن المعيار اللساني الذي نتعرف به تجريبياً على الوظيفة الشعرية، وعن العنصر الذي يعتبر وجوده ضرورياً في كل أثر شعري؟

«للإجابة على هذا السؤال، لابد أن نذكّر بالنمطين الأساسين للترتيب المستعملين في السلوك اللفظي: الاختيار والتأليف ... إن الاختيار ناتج على أساس قاعدة التماثل والمشابهة والمغايرة والترادف والطباق، بينما يعتمد التأليف وبناء المتوالية على المجاورة. وتسقط الوظيفة الشعرية مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف.. »[1].

وفي 1960 يعترف ياكوبسون أن اللغة الشعرية متصلة بالعالم الخارجي كذلك بشكل غامض، يقول: «فيما يخص الفن، فإن سيطرة الوظيفة الشعرية وهيمنتها على الوظيفة الإرجاعية الواقعية لا تعني زوال هذه الأخيرة وموتها كما أنها لا تلغي نهائياً الإشارة إلى العالم الخارجي إنما تجعله يبدو غامضا»[2].

وجد ياكوبسون الوظيفة المهيمنة من ضمن المفاهيم الأكثر جوهرية ومردودية للنظرية الشكلانية الروسية. وقد وضعه ياكوبسون نفسه في المرحلة الثالثة من مراحل تطور النظرية، يقول: «المهيمنة يمكن تعريفها بالعنصر البؤري لنتاج غني، فهي تتحكم وتحدد وتغير باقي العناصر، وهي التي تضمن تماسك المادة»[3].

وقد وضح ياكوبسون أنه «يمكننا البحث في وجود مهيمنة ليس فقط في الأثر الأدبي لفنان مفرد، ليس فقط في الأصل الشعري أو في مجموعة أصول مدرسة شعرية، ولكن كذلك في فن حقبة معينة باعتبارها كلا

---

(1) رومان ياكوبسون، قضايا الشعرية، المرجع نفسه، ص: 33 .

(2) رومان ياكوبسون، مبادئ الألسنيات العامة، ص. 228.

(3) Roman Jakobson, Huit questions de poétique, Editions du Seuil, col. Points, 1977, p.77.

واحدا، فمثلا، في فن عصر النهضة، كانت الفنون العصرية مهيمنة، أي المعايير الجمالية للحقبة، أما باقي الفنون كانت كلها موجهة نحو الفنون البصرية، وتتموضع في سلم القيم حسب بعدها أو قربها من هذه الأخيرة. بالعكس في الفن الرومانسي، القيمة العليا كانت تخص الموسيقى، لذلك توجه الشعر الرومانسي نحو الموسيقى، نظم فيه البيت بطريقة موسيقية (...) أما في الجمالية الواقعية فتكون المهيمنة حاضرة في الفن اللفظي وهذا يؤدي إلى تغير في القيم الشعرية»[1].

والبحث في المهيمنة يرفض الاتجاه الذي يحصره في الوظيفة الجمالية (الفن للفن). كما يرفض الاتجاهات التي تجعله مجرد وثيقة تاريخية أو اجتماعية أو نفسية ويؤكد أن الأبحاث حول «المهيمنة» كانت لها نتائج عديدة فيما يخص التصور الشكلاني.

ويرى محمد العمري أنه يمكن النظر إلى المهيمنة من خلال ثلاث مستويات:

1. مستوى النص، أو مستوى فاعلية المقومات الشعرية. تتحدد طبيعة المقوم من خلال العنصر المهيمن في تركيبه المؤثر في العناصر الأخرى. فالتجنيس والقافية مثلا يقومان على تفاعل بين الصوت والدلالة، ولكن الشائع دراستهما ضمن المستوى الصوتي، لكون العنصر البؤري فيهما (العنصر المهيمن) هو الصوت. وليست المهيمنة كما يقول ياكوبسون، سوى عنصر بؤري للأثر الأدبي، «إنها تحكم وتحدد وتغيرالعناصر الأخرى»[2].

2. مستوى الطور الداخلي لمقومات الأجناس الأدبية. فإذا كانت الخاصة النوعية للشعر، عند ياكوبسون، وعند الشكلانيين عامة، هي بناؤه الصوتي أو إيقاعه (حسب يوري تنيانوف) فإن هذا المقوم يهيمن من خلال

(1) Ibid, p 79.

(2) محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر، الكثافة، الفضاء،التفاعل، الدار العالمية للكتاب للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة1، 1990، ص25.

تجلياته المختلفة، وهذا التجلي حتى ولو كان جزئيا أو خفيا - حسب ما ذهب إليه تنيانوف - فهو الذي يحفظ للجنس الأدبي هويته.

3. مستوى هيمنة قيم فنية أو فلسفية جمالية في فترة من الفترات وعند اتجاه معين، وتصدير مفاهيمها إلى الفنون المجاورة لها.

وسنقوم بعرض نصوص لشعراء الحداثة وما قبل الحداثة، ولنصوص عربية قديمة تستثمر مكتسبات الشعر والنثر، اختلف النقاد والشعراء في تصنيفها، إلا أنها تحمل سمات الشعر المنثور الذي دعا إليه الريحاني وقد جاءت تصنيفاتهم كالتالي: أمين الريحاني (شعر منثور)، أحمد زكي أبو شادي (شعر حر، وقصيدة قصصية)، جبران خليل جبران (شعر منثور)، نسيب عريضة (شعر منثور)، أحمد شوقي (شعر منثور)، محمد الصباغ (شعر منثور)، أبو القاسم الشابي (فصيدة على نمط الموشحات)، خليل مطران (ترجمة مسرحية عطيل لشيكسبير وهو شعر منثور)، الجاحظ (طرائف منظومة منثورة)، الهمذاني (المقامة الحلوانية، والرسالة) صنفها زكي مبارك على أنها (قصيدة منثورة)، الرافعي (النثر الفني)، أنسي الحاج (قصيدة نثر)، الكتاب المقدس (نشيد الأناشيد لسليمان وهو شعر منثور)، محمد بنيس (نصوص)، محمود درويش (نص)، ابن عربي (رسائل).

## 1-2. النموذج الأول: أمين الريحاني

- **هتاف الأودية**[1] (شعر منثور)

يقول أمين الريحاني في قصيدته هتاف الأودية:

داويني ربة الوادي داويني

ربة الغاب اذكريني

ربة المروج اشفيني

(1) أمين الريحاني، هتاف الأودية، المرجع السابق، ص. 105- 107.

ربة الأنشاد انصريني

ألا تذكرين يوم رددتُ وحيك بين قوم لا يُشركون مع البعل إلاها

يوم قدمت ذبيحة لزهرة لا لآلهة سواها

يوم ناديت باسمك في هيكل ايزيس

فطردني من الهيكل الكهان

يوم تصاعد دخان بخورك على الأولمب

فاكفهر منه جبين الأوثان

* * *

أنا من وضع بخورك في مجامر الخدَّام في هياكل الرومان

أنا من عقد أوتارك في قيثارة راقصاتِ بابل وِقيان اليونان

أنسيت ما زرعتْه يدي حول هيكل تموزَ من الأشجار

وما حاكته لربة الفينيقيين من أكاليل الغار

وما خطته في كتاب عبدة الشمس والنار

وما حطمته من تمثيل الطغاة الأبرار

داويني ربة الوادي داويني

ربة المروج اشفيني

ربة الأنشاد انصريني

أنشديني على قيثارك من الألحان

التي تردد صداها طيور البستان

انشديني من الأنغام

ما يُطرف بها الرعاةُ الأنعام

صوت نايك في الدجى، وصوت أرغنك في الضحى

صوت عُبّادِك على ضفافِ الأنهار

وصوت أولادك في القفار

انشري الآن حول سريري

ما كمن في الحقول من عبيري

اسكبي الآن فوق رأسي

ما تركته الأحقاب في كأسي

ألحقيني بحبك

ضمخيني بطيبك

انعشيني بهمس شفتيك

رددي على مسامعي الآن

ما نسيته من الألحان

ما رددته عنك في مجالس بابل واليونان

داويني ربة الوادي داويني

ربة الغاب اذكريني

ربة الأنشاد انصريني

نلاحظ غموض الصور، الاعتماد على الاستعارة التي تتسم بالحداثة في الصورة وفي التركيب، استعمال السجع والتوازي الصوتي من خلال استعمال الشاعر للتكرار. الأسطر الأربعة الأولى تتفق في التقفية رغم اختلاف طول السطور، كما أنه يعتمد على الوزن، فمثلا في المقطع الأول نجد وزن الرمل. كل الألفاظ شعرية في إدماجها مع غيرها من الكلمات ابتداءاً باستراتيجية تسمية القصيدة، ولو أن الأسلوب يطغى عليه السرد. فهو شعر منثور يخضع لنظام الأسطر الشعرية، وهذا ما يجعل له بناءاً فنياً متميزاً.

## 2-2. النموذج الثاني : أحمد زكي أبو شادي(*)

- «قطرة من يراع في الأدب والاجتماع»[1] (شعر حر) :

من عبير النارنج أصداء ألحان تمشت في روحه العبقري.

كم غرام له تكرر في العوام تكرار آية من نبي

هو نور مشعشع حينما الزهر ضياء مجسم من لحون

وقفتي تحته عبادة مشدوه وأحلامه فنون الفنون

حينما أنت ياحياتي قربي كمعان شأت خيالي الجريء

وكأن ( الطبيعة) احتضنتنا فأضافت هناءة للهنيء

ليس وهما تخيلي أن وجداني من الزهر والضياء الصريح

ليس وهما تسمعي تلك ألحان تداوى كالوصل قلبي الجريح

والهدوء السحري تملأه الألحان سمعا ومنظرا للقلوب

لا يراها وليس يسمعها إلا حبيب مستلهم من حبيب

أبهذا النارنج ياصاحبي الشادي بأحلام عالم مسحور.

قصيدة نشرها أبو شادي سنة 1908 من الشعر الحر، تمتاز بتماسك الأسلوب. نلمس فيها عنصراً رومانسياً قوياً، قصيدة غنية بالتخييل وتشكيل الصورة الشعرية على نحو خاص، صياغة جديدة، الأسطر الشعرية تكاد تكون متوازنة، استعمال السجع، المحافظة على موسيقية الألفاظ، أسلوب يتصف بالنثرية.

---

(1) أبو شادي، قصيدة "قطرة من يراع في الأدب والاجتماع"، ألحان النارنج ، الجزء 2، ص. 127 .

(*) يجب التوكيد أن مفهوم أبي شادي للشعر الحر لا علاقة له بما هو متداول في مرحلة الخمسينيات حول الشعر الحر، فالحرية عنده هي التحرر من نظام الشطرين أو من نظام المقاطع الشعرية من نوع الموشح: الجيوسي، المرجع السابق، ص393- 394.

ومن النقاد من يرى أن أبا شادي بالرغم من أنه «كان - قد تقبل الشعر المنثور، وشجع غيره من الشعراء، على كتابته بنشر قصائدهم - لم يمارس هذه التجربة»[1]. ومنهم مَن صنف شعره الحرب «الشعر المنثور».

- **«قصيدة الرؤيا»** ( قصيدة قصصية )[2]

يقول أبو شادي في «قصيدة الرؤيا» :

في ليلة من ليالي الصيف في شغفي بروعة للنجوم الزُّهر تلقائي
جلست أرقبها حتى اتصلت بها بالروح في مثل إيحاء وإسراء
وبينما أنا أرنو غير ملتفت حولي شعرت بإغماء يغالبني
كأنما سحرتني قوة خفيت فأرغمتني وقد كانت تراقبني

هذه قصيدة قصصية، لها لغة شعرية ضعيفة من حيث توظيف الصور الشعرية والخيال مقارنة بالقصيدة السابقة. ولا أدري في الحقيقة ما الذي يجعل من هذا الكلام شعراً أو بالأحرى قصيدة قصصية كما جاء في تصنيف مجلة "أبوللو". وهذا الشعر القصصي كما يبدو لم يكتب له النجاح الكبير الذي حظيت به قصائده السابقة، لغة تعتمد على الوصف لا نجد عمقاً في الصور. وهو شعر لا توجد فيه قافية، ولا وزن، ولا تفعيلة.

## 3-2. النموذج الثالث : جبران خليل جبران

- **«جمال الموت»**[3] ( شعر منثور )

**مرفوعة إلى M.E.H**

دَعُوني أَنَمْ، فقد سَكِرَتْ نَفسي بالمَحبّةِ.

---

(1) س. موريه، الشعر العربي الحديث 1800-1970، المرجع السابق، ص. 237.
(2) عبد العزيز الدسوقين، رسائل وبحوث، جماعة أبوللو وأثرها في الشعر الحديث، المرجع السابق، ص. 533
(3) جبران خليل جبران، دمعة وابتسامة، سلسلة جبران خليل جبران، منشورات عالم الشباب، الطبعة 1، 2000، بيروت لبنان، ص. 139- 140.

دَعُوني أَرقُد، فقد شبِعَتْ رُوحي من الأيّامِ واللّيالي.

أشعِلُوا الشُّمـوعَ، وأَوقِـدُوا المبَـاخِرَ حَـولَ مَضجَعي، وَانـثُروا أوراقَ الوَردِ، والنَّرجسِ على جَسَدي، وعَفِّروا بالمِسكِ المَسحوقِ شَعَري، وأهرقوا الطُّيوبَ عَلى قَدمي، ثمَّ انظرُوا، وَاقرأُوا ما تَخُطُّهُ يَدُ المَوتِ على جَبهتي.

خلُّوني غارِقاً بينَ ذِراعَي الكَرى، فقد تَعِبَتْ أجفاني من هذه اليَقظةِ. اضربُوا على القِيثاراتِ، ودَعوا رَنَّاتِ أوتارِها الفِضّيَّةِ تَتمايلُ في مَسَامعي. انفُخُوا الشَبّابات، والنَّياتِ، وَحِيكُوا من أنغامِهَا العَذبةِ نِقاباً حَولَ قَلبي المُتَسارعِ نَحوَ الوُقُوف.

تَرَنَّمُوا بالأغاني الرَّهاويّةِ، وابسُطُوا من مَعانِيها الحُرِيَّةِ فِراشاً.

لعَواطفي، ثمَّ تَأَمَّلُوا، وانظرُوا شُعاعَ الأملِ في عَينيّ.

امسَحوا الدُّموعِ، يارِفاقي، ثُمَّ ارفَعُوا رُؤوسَكُمْ مثلَما تَرفَعُ الأزهارُ تيجانَها عِندَ قُدُومِ الفَجرِ، وانظُروا عَروسةَ المَوتِ مُنتَصِبَةً كعَمودِ النُّورِ بينَ مَضجَعي والفَضاءِ... أمسِكُوا أنفاسَكُمْ، واصغُوا هُنيهة، واسمَعُوا مَعي حَفيفَ أجنِحَتِهَا البيضاءِ.

تعالَوا وَدِّعُوني، يا بني أمّي قَبّلوا جَبهتي بشِفاهٍ مُبتسمةٍ، قَبِّلُوا شَفتيَّ بأجفانِكُمْ، وقَبِّلُوا أجفاني بشِفاهِكُمْ.

قَرِّبوا الأطفالَ إلى فِراشي، ودَعُوهُمْ يلامِسُوا عُنُقي بأصابِعِهِم الوَرديّةِ النّاعِمة. قَرِّبوا الشُّيوخَ ليبارِكُوا جَبهتي بأيدِيهِم الذّابلةِ المُتجمِّدَةِ، دَعُوا بناتِ الحَيِّ.

يَقتربنَ، ويَنظُرنَ خيالَ اللّه في عَينيَّ، ويَسمَعنَ صَدَى نَغمةِ الأبديَّةِ مُتسارِعةً معَ أنفاسي.

- «مناحة في الحقل»[1] (شعر منثور)

عِندَ الفَجرِ، قُبيلَ بُزُوغِ الشَمسِ مِن وَرَاءِ الشَّفَقِ، جلستُ في وَسَطِ الحَقْلِ أُناجِي الطَبيعة. في تلكَ السَاعَةِ المَملوءَةِ طُهْراً، وجَمَالاً، بينما كانَ الإنسانُ مُستتِراً طَيَّ لُحُفِ الكَرَى تَنتابُهُ الأحلامُ تارةً، واليَقظةُ أخرى، كنتُ مُتَوَسِّداً الأعشابَ، أَستَفسِرُ كلَّ ما أرى عن حَقيقةِ الجَمالِ، وأستَحكي ما يُرى عن جَمَالِ الحقيقةِ.

وبَينَما كُنتُ على هذهِ الحَالةِ، مَرَّ النَسيمُ بينَ الأغصان مُتَنَهِّداً تَنَهُّدَ يَتيمٍ يائسٍ، فسَألتُ مُستفهِماً: لِمَاذا تتنهَّدُ، يا أَيُّها النَّسيمُ اللَّطيفُ؟ فأجَابَ: لأنّني ذاهِبٌ نحوَ المَدينةِ مَدْحُوراً مِن حَرارَةِ الشّمس، إلى المَدينةِ حَيثُ تَتعلّقُ بأذيالي النَّقِيَّةِ مَكروباتُ الأمراضِ، وتَتَشَبَّثُ بي أنفاسُ البَشَرِ السَامَّة. مِن أجل ذلك تَرَاني حَزِيناً.

ثمَّ التفتُّ نَحوَ الأزهارِ فَرأيتُها تَذرِفُ مِن عُيُونِها قَطَراتِ النَدَى دَمْعاً، فسألتُ: لِمَاذا البُكاءُ، يا أيّتها الزهارُ الجَميلةُ؟ فرفعَتْ واحِدةٌ مِنهُنَّ رأسَها اللّطيفَ وقالتْ: نَبكي لأنَّ الإنسانَ سَوف يأتي، ويَقطَعَ أعناقَنا ويَذهبُ بنا نحو المَدينةِ، ويَبيعُنَا كالعَبيدِ، ونحنُ حَرائرُ، وإذا ما جَاءَ المَساءُ وَذَبُلْنَا، رَمَى بنَا إلى الأقذارِ. كَيفَ لا نَبكي وَيَدُ الإنسانِ القَاسِيَةُ سَوفَ تَفصِلُنَا عَن وَطَنِنَا الحَقْلِ؟

اختلف النقاد في تصنيف هذه النصوص بين شعر منثور ونثر شعري جميل لما تمتاز به من تصوير فني رائع، تتشابك فيه الاستعارات والتشبيه، صور مستمدة من تأثر جبران بالكتاب المقدس، استخدام إيقاع النثر تعويضاً عن غياب الوزن وهو إيقاع مختلف عن أوزان الشعر العربي، إدخال إيقاعات جد مختلفة عن إيقاعات الشعر العربي القديم من خلال العناية

---

(1) جبران خليل جبران، دمعة وابتسامة، سلسلة جبران خليل جبران، منشورات عالم الشباب، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى2000، ص. 65.

بموسيقية الكلمة، استعمال السجع والتوازي بين الألفاظ والعبارات، الاندماج الصوفي مع الطبيعة.

## 4-2. النموذج الرابع : نسيب عريضة

- قصيدة النهاية (شعر منثور)

يقول فيها :

كفّنوه

وادفَنوه

أَسْكنوه

هوة اللحْد العميقْ

واذهبوا، لا تندُبوهُ، فهو شعبٌ

ميتٌ ليس ُيفيق

هتك عرض

نهب أرض

قتل بعض

لم تحرك غضبهم

فلماذا نذرف الدمع جزافا؟

ليس تحيا الحطيه ![1]

---

(1) يعلق عز الدين إسماعيل على هذه القصيدة بقوله إن الشاعر يورد هذا كمثال للتصرف في الأوزان والقوافي وفي الحقيقة هذا النموذج شعر تقليدي في الوزن والقافية، وكان من الممكن أن يكتبه الشاعر على الطريقة التالية :

كفنـوه وادفنـوه، أسكنـوه هـوة اللحـد العميـق

واذهبـوا لا تنـدبـوه، فهـو شعـب ميت لـيس يفيـق

* * *

هتك عرض، نهب أرض، قتل بعض لم تحرك غضبه

فلماذا نذرف الدمع جزافا ليس تحيى الحطبة

المرجع : د. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر: قضاياه ومظاهره الفنية والمعنوية، الطبعة 3، 1981 دار العودة ودار الثقافة، 1981، بيروت، ص81.

نلاحظ تجديداً في شكل القصيدة، يعتمد الشاعر على التخييل (تشبيهات، استعارات)، لغة حديثة تجنح إلى البساطة مقارنة بالشعر العمودي، عناية الشاعر بالتوازي الصوتي. ومن الدارسين من يرى أن القصيدة نموذجاً للشعر التقليدي في الوزن والقافية، وليست إلا مثالا للتصرف فيهما كعز الدين إسماعيل.

## 2-5. النموذج الخامس : أحمد شوقي

- **الوطن** (شعر منثور)

يقول شوقي: «الوطن موضع الميلاد، ومجمعُ أوطارِ الفؤاد، ومضجعُ الآباءِ والأجداد، الدنيا الصُّغرى، وعتبةُ الدار الأُخْرى، الموروث الوارث، الزائلُ عن حارث إلى حارثٍ، الوطنِ موضعُ مؤسسٌ لبان، وغارسٌ لجانٍ. وحيٌّ من فانٍ، دَواليْكَ حتى يُكسَفَ القَمران، وتَسكنَ هذا الأَرض من دوران.

أَول هواءٍ حرَّك المرْوحتين، وأَول تُراب مسَّ الرَّاحتَيْن، وشعاعِ شمسٍ اغترق العين؛ مَجرى الصِّبا وملعبُه، وعُرسُ الشباب وموكِبُه، ومرادُ الرزقِ ومَطْلَبُهُ، وسماءُ النبوغِ وكوكبُه وطريقُ المجد ومركَبُه؛ أَبو الآباءِ مُدَّتْ له الحياةُ فخلَدَ، وقضى الله أَلا يبقى له ولد؛ فإن فاتك منه فائت فاذهب كما ذهب أبو العلاء عن ذكر لا يفوت وحديثٍ لا يموت»[1].

نلاحظ أن النص يجمع بين خصائص النثر والشعر، فهو نص غني بالتخييل، صور شعرية تعتمد على الموروث العربي (الجناس، الاستعارة، التشبيه)، لغة متوهجة، من أهم الثوابت الإيقاعية نجد (التكرار، السجع، توازي الجمل). وقد جاء في تقديم هذا النص «هذه القطعة من الشعر المنثور، أنشودة عذبة للوطن جمع فيها كاتبها جميع الأنغام التي يثيرها ضرب الوطنية الصادقة على أوتار القلوب»[2].

---

(1) أحمد شوقي، أسواق الذهب، المرجع السابق، ص. 11-12 .

(2) المرجع السابق.

## 6-2. النموذج السادس : محمد الصباغ

- «عنقود ندى»[1] (شعر منثور)

احسب معنا :

نجمة ... مائة ... ألف ... مليون نجمة وقبلة ...

لأول مرة في حياتي الزرقاء، شاهدت ولادة نجمة، وأنا أحسب النجوم في سماء. «مورسية» نجمة نجمة :

مائة ... مائتان ... ألفان ... مليون وقبلة ... وشيئ بعيد يلوح لي كأنه عنقود غمزات يلمع.

وأتطلع إلى سماء عينيها، فتأخذني فتنة زرقتها، وتمضي بي بعيدا عن أفقها، بعيدا، شاردا، تائها، في زورق من صغار البنفسج. والأنامل الرقاق العذاب - وليدة الندى، والرغى، ولُبَابَ الرخام - أحسها تلملم خصلات الحرير على يدي، وساعدي، وإحساسي، وما انطوى في غيبوبتي من لذيذ الرؤى والأحلام، وهي تداعبني وكأنها تداعب بأناملها أوتار َرباب، فامتلأ بالغناء.

وأصحو من غيبوبتي، وأعود إلى السماء، محاولا أن أتذكر عدد النجوم التي حسبتها،

وأسفا لا أتذكر. والسماء أمامي بساتين، حقول تتدلى بعناقيد النجوم والغمزات تغري

بحسابها فأبدأ من جديد :

ها أنا أعيد الحساب، وقد رغبت منها أن تعيده معي بصوت جهير، في غيبة عن الضوء، والصوت والهمس.

أبدأ. قالت لي بعينيها. فبدأت قائلا :

أنت النجمة الأولى في سمائي، ِبكِ أبدأ، وبك أنتهي، وفيك يذوب لهاثي ويفنى.

---

(1) محمد الصباغ، ديوان عنقود ندى، المرجع السابق، ص. 26-28.

أنت العدد الذي يتسلسل منه جميع الأعداد بدون حد. كل النجوم بدونك، نجوم منطفئة.

في سماء ضريرة. ومضيت أحسب ... نجمتان ... عشرون ... مائة ... مائتان وعناق. وغابت في العناق، تزخرف عنقي وتوشيه بعقد القبل الحمر. غافية في رعشات الدفء، سابحة في دخان النشوة والشهوة.

كلانا نسي السماء، وما حسبناه من نجومها، وما بقي لنا منها.

وقد تواعدنا على أن نحسب جميع نجوم سماء مورسية، وأن تعرف بالضبط عددها ومبناها، وسكنى ضوئها، وما خمد منها عبر تاريخ العلا، وكيف تعيش، وتسري، وتتناسل، وتعبس وتبسم».

شعر منثور تأثر فيه الصباغ بشعر أقطاب حركة التحديث الشعري (كجبران والريحاني...). صور شعرية حديثة، النص زاخر بالتخييل، إيقاع اللغة عامة ينوب عن إيقاع العروض.

### 2-7. النموذج الثامن: أبو القاسم الشابي

- **الصباح الجديد**[1] (الموشح)

قصيدة على نمط الموشحات مع تفنن في الوزن والقافية:

| | |
|---|---|
| اسكتي يا جراح | واسكني يا شجون |
| مات عهد النواح | وزمان الجنون |
| وأطل الصباح | من وراء القرون |
| في فجاج الهوى | قد دفنت الألم |
| ونثرت الدموع | لرياح العدم |
| واتّخذت الحياة | معزفاً للنغم |
| أتغنى عليه | في رحاب الزمان |

(1) عبد العزيز الدسوقي، جماعة أبوللو وأثرها في الشعر الحديث، المرجع السابق، ص. 53.

في هذه القصيدة نجد تفنناً كبيراً في الوزن والقافية إذ يتكون القفل من ثلاثة أبيات فيها يلتزم الشاعر بالقافية الواحدة وهو ما يسمى بـ «المقطع الأول» وينتقل إلى البيت الذي يتكون من أربعة أجزاء تلتزم الأبيات الثلاثة الأولى قافية واحدة ويأتي في الرابع بقافية جديدة. هذا وزن جديد فهو «نصف الوزن المتدارك».

## 8-2. النموذج التاسع : خليل مطران

- ترجمة مسرحية **«عطيل»** لشيكسبير (وهو شعر منثور)

ونورد ترجمتين مختلفتين نشرتا في مجلة «الرسالة» ومجلة «أبوللو» :

قال مطران في القطعة الأولى:

يا جو: حسن السمع للرجل و المرأة يا سيدي العزيز

أثمن جوهرة من – لي النفس. من يسرق كيس نقود يسرق شيئا زريا.

كان لي وأصبح له وكان قبلنا لألوف آخرين.

أما الذي يسرق حسن سمعتي فيختلس شيئا لا يغنيه ويجعلني فقيرا جهد الفقر.

عطيل : وايم السماء لأعرفن أفكارك

ياجـو: لن تعرفها ولو كان قلبي في يدك. فهل تصل إليها

وذلك القلب في حراستي.

عطيل : آها

ياجـو : أي مولاي احذر الآخرة . تلك الخليقة الشوهاء

ذات العين الخضراء التي تسخر مما تغذي به من لحوم الناس

الرجل الذي يثلم عرضه فيعرف مصابه ويكره جالبها عليه سعيد

سعيد بجانب ذلك يقضي الدقائق الجهنمية شغفا إلا أنه

مستريب. عاشقا شد العشق ولكن تساوره الشكوك

وقال المترجم الآخر في القطعة نفسها :

ياجو : شرف الإنسان أغلى - سيدي -
من سواد القلب هذا يستوي
فيه من كانوا ذكورا أو إناثا.
إن من يسرق مالي إنما
نال مني تافها غير خطير
إنما المال متاع هين
فلقد كان معي ثم مضى
ليديه بعد حين مثلما
كان قبل الآن عبد الألوف
إنما سالب عرضي نال ما
ليس يغنيه وقد افقرني

عطيل : قسما لا بد من كشف ضميرك

ياجو : لا . لمن تكشفه حتى ولو
كان ذاك انقلب ما بين يديك
لا ولن أفصح ما دام هنا
بين أضلاعي.

عطيل : ها

ياجو : أيها السيد حاذر - لا تطع
هذه الغيرة - حاذر إنها
غولة ذات عيون خضرة
إنها تسخر من مقتولها
بعد أن تنهشه - كن حذرا
إن من يعرف في زوجته
أنها تخدعه ، لكنه
ليس يهواها فلن تزعجه

إنما البؤس لمن في شكه يتلظى والهوى يكوي فؤاده[1].

نموذج من الشعر المترجم، وقد أوردنا ترجمتين مختلفتين لمسرحية «عطيل» لشكسبير : الأولى لخليل مطران، والثانية لمترجم آخر. اختلف النقاد في تصنيفهما بين شعر مرسل وشعر منثور. نلاحظ أن كلا منهما لا تخلو من خاصية الخطاب الشعري (التخييل، الصورالشعرية، الإيقاع...) إلا أن معظم النقاد فضلوا الترجمة الثانية على الترجمة الأولى.

## 2-9. النموذج العاشر : الجاحظ

### - طرائف منظومة منثورة

جاء في كتاب «البيان والتبيين» للجاحظ تحت عنوان «طرائف منظومة منثورة»[2].

قال أبو نواس :

أَتَتَّبعُ الظرَفاء أكتبُ عنهُمُ    كيما أحدِّث من أحِبُّ فيضحكا

وقال آخر :

قَدَرْتُ فلمْ أَترُكْ صلاحَ عَشيرتي    وما العفوُ إلا بعْدَ قدْرَةٍ قادِرِ

وقال آخر :

أخُو الجِدِّ إن جَدَّ الرِّجالُ وشمَّروا    وذُو باطِلٍ إن شئت ألهاكَ باطِله

تجمع الأبيات بين خاصية النظم والنثر بعد أن اعتاد الشعراء أن يؤالفوا بين النظم والشعر، وهي أبيات لا تخلو من ميزات الشعر المنثور في صورها ولغتها، ورغم استقلالية الأبيات عن بعضها البعض، جمعها الجاحظ لما وجد فيها من خاصية النظم والنثر.

---

(1) مجلة الرسالة عدد 9، السنة 1، ص. 10-12 ونشرت كذلك بمجلة أبوللو، أبريل 1933، العدد8، المجلد1، ص.845 .

(2) الجاحظ، البيان والتبيين تحقيق وشرح حسن السندوبي، الجزء 3، دار الفكر، المكتبة التجارية الكبرى، بيروت، لبنان، ص391 .

## 10-2. النموذج الحادي عشر: أبو الفرج الببغا (نثر مسجوع) :

يمتاز نثر أبي الفرج الببغا بأنه نثر مسجوع يسوده أحياناً التكلف، يقول : «إن تزايلت الأشباح، فقد تواصلت الأرواح، وإن نزحت الأشخاص وبعدت، فقد دنت الأنفس وتقاربت، فلا تُمِضُّ الفرقة وتؤلم، وتنغص النوى وتكلم. وقد ينال بتناجي الضمائر، وتحاور السرائر، ما لا تصل إليه الإشارة، ولا تدل عليه العبارة، إذ الأنفس البسيطة أرق مصرىً. وأبعد من الألسنة مرمىً»[1].

نثر يمتاز بخاصية السجع وهو يلتقي في عديد من خصائصه الفنية بالشعر المنثور عند شوقي.

## 11-2. النموذج الثاني عشر: الهمذاني

### - المقامة الحلوانية:

يقول الهمذاني في المقامة الحُلْوانِّية[2] :

«لما قفلتُ من الحَجِّ في مَنْ قَفَل، ونزلتُ مَعَ مَن نَزل، قلتُ لِغُلامي: أجدُ شَعَرِي طويلاً وقد اتَّسخَ بدَني قَلِيلاً، فاخْتَرْ لنا حمّاماً نَدْخُلُهُ، وحجّاماً نَسْتَعْمِلُهُ. ولْيَكن الحمّامُ واسِعَ الرُّقْعةِ نظيفَ البُقعة، طيِّبَ الهَواء مُعْتدِلَ الماءِ. ولْيَكنِ الحجّامُ خفيفَ اليدِ حديدَ المُوسَى نظيفَ الثِّياب قَليل الفُضُول. فخَرجَ مَلِيّاً وعادَ بَطِيّاً وقال: قد اخْتَرتُهُ كما رسَمْتَ. فَأَخَذْنا إلى الحمَّام السَّمْتَ. وَأَتَيْناهُ فَلمْ نرَ قَوّامَهُ. لكِنِّي دَخلْتُهُ وَدَخلَ على أَثَري رَجُلٌ وعَمَدَ إلى قِطعة طِينٍ فَلَطَّخَ بِهَا جَبِيني وَوَضَعَها على رَاسِي ثُمّ خَرج. وَدَخَلَ آخَرُ فَجعَل يَدْلُكُني دَلْكاً يكُدُّ العِظَام، وَيغمِزُني غمزاً يهُدّ الأوصَال

---

(1) القلقشندي، صبح الأعشى، الجزء 9، المرجع السابق، ص. 144.

(2) عبد الرحمان يانمي، القسم الأول من المقامة الحلوانية، رأي في المقامات، منشورات المكتب التجاري للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة 1، 1969، ص. 7- 8.

وَيصفِرُ صَفيراً يَرُشُّ البُزاق. ثم عمَد إلى رَأسِي يَغسِله، وَإلى الماءِ يُرسِله. وَمَا لَبِثَ أنْ دخل الأوّلُ فَحيّى أخدَعَ الثّاني بِمَضْمومَةٍ قَعْقَعَتْ أنيابَهُ وَقال: يَالَكَعُ، مَا لَكَ وَلِهذا الرأسِ وَهُوَ لِي؟ ثمَّ عطَفَ الثاني على الأوّلِ بِمَجْمُوعةٍ هَتَكَتْ حِجَابَهُ وقال: بَلْ هَذا الرأسُ حَقّي ومِلكي وفي يَدي. ثم تلاكَما حتّى عَيِيا، وَتحاكَما لَمّا بَقِيا. فَأتَيا صَاحِبَ الحمّامِ فقال الأوّلُ: أنا صَاحِبُ هَذا الرأسِ، لأنّي لطَّخْتُ جَبِينَهُ، ووضعْتُ عليهِ طِينَه. وَقال الثّانِي: بَل أنا مَالِكُه، لأنّي دَلكتُ حَامِله وغمزتُ مفاصِلَهُ. فَقال الحمّامِيُّ: إئتُوني بِصَاحِبِ الرأسِ أَسْأَلُهُ ألَكَ هَذا الرأسُ أمْ لَهُ. فَأتَيانِي وَقَالا: لَنا عِنْدَكَ شَهادَةٌ فَتَجَشَّمْ. فقُمتُ وَأتَيْتُ شِئتُ أمْ أبَيْتُ. فَقَالَ الحَمّامِيُّ: يَا رَجُلُ، لاَ تَقُلْ غيرَ الصِّدق، وَلا تشْهد بِغَير الحَقِّ، وَقُلْ لِي: هَذا الرأسُ لأيِّهِمَا؟ فَقُلْتُ: يَاعَفَاكَ اللّهُ، هَذَا رأسِي، فَقد صَحِبَنِي في الطَّرِيقِ وطافَ مَعِي بالبَيْتِ العَتِيقِ، ومَا شككْتُ أنَّهُ لي. فقَالَ لي: اسْكُتْ يَا فُضُوليّ. ثمّ مَال إِلى أحَدِ الخَصْمَيْنِ فقال: يَاهَذَا إلى كمْ هَذِه المُنافَسَةُ مَع النّاسِ بِهذا الرّأس؟ تَسَلَّ عَنْ قَليلِ خَطَرِه، إلى لعْنَةِ اللّهِ وَحرِّ سقَرِهِ. وَهَبْ أنَّ هَذا الرأسَ لَيسَ، وأنّا لمْ نَرَ هذا التّيسَ.

قَال عيسَى بْنُ هشَام: فَقُمْتُ مِنْ ذلِك المكانِ خَجِلاً، ولَبِسْتُ الثِّيابَ وَجِلاً، وانْسَلَلْتُ منَ الحمَّامِ عَجِلاً. وسبَبْتُ الغُلاَمَ بِالعضِّ والمَصِّ، وَدَقَقْتُه دَقَّ الجِصّ.

تمتاز المقامة بالطرافة، وجمالية النثر والسرد القصصي، كما أن النص غني بالتخييل. لذلك جمعت بين مميزات النثر والشعر. ونلاحظ أن بعض الجمل جاءت موزونة، كقوله: «قفلتُ من الحَجِّ في مَنْ قَفَل» (متقارب)، «فاختَرْ لنا حمّاماً نَدْخُلْهُ» مُستفْعِلُنْ مَفْعُولُنْ مَفْعُولُنْ قد نعتبره تشكيلا رجزيا، «وَلْيكنِ الحجّامُ خفيفَ اليدِ» (خبب)، «نظيفَ الثِّياب قَليل الفُضُول» (متقارب)، «وعادَ بَطّيا» (متقارب)، «قد اختَرتُهُ كما رسَمْتَ»

(أحد تشكلات الطويل: فعولن مفاعلن فعولن)، «صَفيراً يَرُشُّ البُزاق» (متقارب)، «فَحَيَّى أخدَعَ الثّاني» (هزج)، «وَقال: يَالَكَعُ» (بسيط)، «أنا صَاحِبُ هَذَا الرأسِ، لأنّي لطَّخْتُ جَبِينَهُ» (خبب)، «ووضعْتُ عليهِ طِينَه» (خبب)، «وَلا تشْهدْ بِغَير الحَقِّ» (هزج)[1]. كما أن النص غني بالتخييل.

## - الرسالـة

يورد زكي مبارك رسالة من رسائل بديع الزمان الهمذاني رصعها بالشعر ويقول عنها الكاتب بأنه لم يجد لها نظيراً عند غيره، يقول الهمذاني:

« أنا لقرب الأستاذ أطال الله بقاه:

« كما طرب النشوان مالت بـه الخمـر »

ومن الارتياح للقائه:

« كما انتفض العصفور بلله القطـر »

ومن الامتزاج بولائه:

« كما التقت الصهباء والبـارد العـذب »

ومن الابتهاج بمرآه:

« كما اهتز تحت البارح الغصن الرطب »

---

(1) المقامة جنس أدبي استثمر مكتسبات النثر والشعر وقد ذهب عبد الفتاح كليطو إلى أن المقامة إطار للنثر والشعر معا لهذا صرح باتحاد الجنسين في القرن الرابع بعد انفصال. فالكتاب، حسب كليطو، الذين ينظمون أبياتا مصادفة ابتعدوا عن بقية الأنواع النثرية واقتربوا كثيرا من الشعر. فكان من شروط البلاغة الجمع بين الشعر والنثر بتفوق. فما لمسناه عند بعض المفكرين كالمنطقي والتوحيدي وابن خلدون...من صعوبة اجتماع الشعر والنثر في الشخص الواحد، ممكن بل غدا شرطا في المقامة. هكذا يعيب الهمذاني على الجاحظ عدم كونه شاعرا: "البليغ من لم يقصر نظمه عن نثره ولم يزر كلامه بشعره، فهل ترون للجاحظ شعرا رائعا؟ قلنا: لا".

عبد الفتاح كليطو، كتاب المقامات: السرد والأنساق الثقافية، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار تبقال للنشر، الطبعة 1، 1993، ص. 74.

نلاحظ أن رسالة الهمذاني مرصعة بالشعر، جمعت في أسلوب بديع بين خاصية الشعر والنثر وهي نوع فريد من الرسائل في الأدب العربي، سواء في شكلها ولغتها المميزة، كما أنها خالية من الوزن والقافية، غنية بالاستعارة والتشبيه.

ويرى زكي مبارك أن هذا «النمط جميل، ويدل فوق جماله على معرفة الكاتب بأسرار الشعر البليغ، ولكن الكتاب لم يلتزموه بالرغم من إصرافهم في الصنعة لأنه متعب يضطر الكاتب إلى الإكثار من البحث عن الشطرات المناسبة، خصوصا إذا راعى القافية كما زاوج البديع بين الراء والباء»[1].

ويضيف زكي مبارك «أن النثر إذا أخذ خصائص الشعر أصبح أقدر على الوصف وذلك لخلوه من قيد الوزن والقافية، وقد نقل كتاب القرن الرابع محاسن الشعر إلى النثر من الاستعارة والتشبيه والخيال»[2].

وقد أورد زكي مبارك رسالة في الهجاء للهمذاني سماها «بقصيدة منثورة» وهو يقول عنها أنه لو بحثنا في الشعر العربي عن قصيدة في الهجاء لما وجد ما يساوي ما قاله الهمذاني في ذم أحد القضاة.

**رسالة ثانية** للهمذاني صنفها زكي مبارك على أنها «قصيدة منثورة».

يقول الهمذاني: «وهذا الحيري رجل سفلة طلب الرياسة بغير تحصيل آلاتها، وأعجله حصول الأمنية عن تمحل أدواتها:

والكلب أحسن حالةً ... وهو النهاية في الخساسهْ
ممن تصدَّر للريا ... سة قبل إبان الرياسهْ

(1) زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع، المرجع السابق، ص. 129 .
(2) المرجع السابق، ص 130.

فولى المظالم وهو لا يعلم أسرارها، وحمل الأمانة وهو لا يعلم مقدارها، والأمانة عند الفاسق، خفيفة المحمل على العاتق، تشفق منها الجبال، وتحملها الجهال، فقبحه الله من حاكم لا شاهد أعدل عنده من السلة والجام، يدلي بهما إلى الحكام، ولا مزكى أصدق لديه من الصُّفر، ترقص على الظفر، ولا وثيقة أحب إليه من غمزات الخصوم، على الكيس المختوم، ولا وكيل أوقع بوفاقه من خبيئة الذيل، وحمال الليل، ولا كفيل أعز عليه من المنديل والطبق، في وقتي الغسق، ولا حكومة أبغض إليه من حكومة المجلس، ولا خصومة أوحش لديه من خصومة المفلس»[1].

## 2-12. النموذج الثالث عشر: مصطفى صادق الرافعي

**- أوراق الورد : ( نثر فني )**

يقول الرافعي في ديوانه «أوراق الورد» وهو من «النثر الفني» فلما احتواني البحرُ جعلتْ سلاسلي تذوب فيه شيئا من شيء في يوم من يوم؛ ثم كأنها لم تكن إلا آثارَ لونٍ أسودَ فغسلها البحر ومحاها، أو كانت جمَرات ألمٍ أحمرَ فأطفأها وسال عليها.

... وأرى السماء والبحر مُتدَلٍّ منها؛ فكأنها محيط أزلي وهذا البحر كله موجة واحدة وثبت من هناك عن ثبجها الأزرق ووقعت إلى الأرض؛ أو هذا بحرٌ سائل موّارٌ إذ هو يدفع أنفاس الحياة الأرضية الفانية فلابد أن يجري ويتحرك، وذاك بحرٌ جامد مستقرٌّ لثباته على الأزلية الخالدة، ويقع من أحد البحرين ثبات اليقين في روحي ومن الآخر حركة الأمل في قلبي، وتندمج بهما في حياتي روحُ أيام زاهيةٍ مضيئةٍ كأنوار السماء، وروحُ آمالٍ بليلة مُنْعِشة كأنفاس البحر.

* * *

---

(1) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

... وأعرف للبحر في نفسي كلاما، فهو يوحي إلى أن تجدّد تجدّد في آمال قلبي كأمواجي لكيلا. تَملّ فتيأس: وتحرّكْ تحرّكْ في نزعات نفسك كتياري لئلا تركَدَ فتفسد؛ وتوسعْ توسعْ في معاني حياتك كأعماقي لئلا تمتلئَ فتتعكر، وتبحر تبحَّر في جوك الحر كرياحي لئلا تسكن فتهمد.

* * *

... ورأيت يا حبيبتي هذا البحر مضيئا ممتدا كأنه نهار أبديٌّ أمسكتْ الدنْيا لينيرَ النورَ في قلوب أهلها فإن النورَ يُظلمُ فيها...

ورأيته كالمعاني النديّة بثها الله من رحمته في جفافِ الحياةِ ومعانيها.

ورأيته استواءً واحداً في وضع الجمال، ليس فيه موضع أعلى من موضع.

ورأيته دائم الترجرج كأنه متهيئٌ دائما ليسكُبَ معانيَه في فكر الناظر إليه.

ورأيته لا يحتمل أن يوضعَ لإرادته حدٌّ، فهو دائما يصدم الشاطئ كأنه يقول له: اذهبْ من هنا..!

* * *

ورأيت فيه كل هذا، لأن مثل هذا كلّه في جمالكِ أنتِ وفي معانيكِ.

فأنت بجمالكِ المشرق لمعة من نهار أبدي.

وأنت بعواطفك رحمة من الله لقلبٍ لولاكِ لجفَّ.

وأنت بحسنكِ لؤلؤةٌ كلها وضع واحد في الحسن.

وأنت دائمة الترجرج في خواطري دائمة الانسكاب في قلبي

وأنت لا تحتملين أن أضع شاطئاً لإرادتك

وأنت، أنت، أنتِ... »[1].

---

(1) مصطفى صادق الرافعي، البحر، أوراق الورد، رسائلها. ورسائله، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة سلسلة الأعمال الفكرية، 1999، ص.274- 279.

نثر فني شعري يمتاز بعمق الصور الشعرية، تهيمن فيه التشبيهات والتشكلات الإيقاعية التي تتولد من السجع والتكرار والتوازي الصوتي.

يرى صفاء خلوصي أن «وجود الإيقاع في النثر الفني أمر مفروغ منه وما علينا الآن إلا أن نبحث عنه بجد ونشرع بفتح آفاق جديدة في دراسة نثرنا العربي»[1].

النص في شكله (البصري) يجمع بين خصائص النثر الشعري في بدايته، والشعر المنثور في نهايته، في البداية يجنح الكاتب إلى الكتابة النثرية الزاخرة بالتخييل والإيقاع وهو أسلوب يقترب من أسلوب جبران في مقالاته وقصصه. أما في نهاية النص فنجد الكاتب يقترب من الشعر المنثور في بنائه وشكله، إذ لا يجنح فيه إلى الشرح كما يخضع لنظام الأسطر الشعرية.

## 13-2. النموذج الرابع عشر : أنسي الحاج

**- ماذا صنعت بالذهب ماذا فعلت بالوردة»؟[2] (قصيدة نثر):**

**يقول أنسي الحاج في قصيدته :**

« جميلة كمعصية وجميلة
كجميلة عارية في مرآة
وكأميرة شاردة ومخمرة في الكرم »
ثم «جميلة كمركب وحيد يقدم نفسه »
كسرير أجده فيذكرني سريرا نسيته
جميلة كنبوءة ترسل إلى الماضي
كقمر الأغنية
جميلة كأزهار تحت ندى العينين.. »

---

(1) صفاء خلوصي، فن التقطيع والقافية، المرجع السابق، ص. 298 .

(2) خالدة سعيد، الهوية المتحركة، مجلة مواقف، العدد 17-18، ص 133-134 .

يبدو من الوهلة الأولى أن لغة الشاعر لا نجد فيها توتراً، فهي لغة نثرية بسيطة قربت الشعر من النثر، غنية بالتشبيه، كما أننا لا نجد عمقاً في صوره الشعرية.

## 14-2. النموذج الخامس عشر : الكتاب المقدس

- « نشيد الأناشيد» لسليمان (شعر منثور).

نورد هذا النص الجميل (نشيد الأناشيد) من الكتاب المقدس، لما كان من تأثير للترجمة العربية للإنجيل خاصة على الشعراء العرب في سوريا ولبنان والمهاجر الأمريكية، وهو شعر منثور تأثر الشعراء بأسلوبه البسيط، وصوره الشعرية الرائعة، وإيقاعاته المميزة التي تحققها أنظمة الجمل والعبارات وقوالب التعبير.

**العنوان والمقدمة**

1 نَشيدُ الأناشيدِ لِسُلَيمان[1]

**الحبيبة**

2 لِيُقَبِّلني بِقُبَلِ فَمِه
فإنَّ حُبَّكَ أَطيَبُ مِنَ الخَمْر
3 أَطْيابُكَ طَيِّبَةُ الرّائِحة
واسمُكَ طيبٌ مُراق
فلذلكَ أحَبَّتكَ العَذارى.
4 إجذِبْني وَراءَكَ فنَجْري.
قد أدخَلَني المَلِكُ أخاديرَه.
نَبتَهِجُ بكَ ونَفْرَح.
ذاكِرينَ حُبَّكَ أكثرَ مِنَ الخَمْر.
إنَّهم على صَوابٍ إذ يُحِبُّونَك.

**القصيدة الأولى**

**الحبيبة**

5 أنا سوداءُ لكِنَّني جَميلَةٌ يا بَناتِ أُورَشَليم
كخِيامِ قيدار، كسُرادِقِ سَلْمى
6 لا تلتفتْنَ إلى كوني سوداء
فإن الشمس قد جعلتني سَمراء
قد غضِبَ عليَّ بَنو أمي

---

(1) الكتاب المقدس: سفر نشيد الأناشيد، دار المشرق ش.م.م، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، 1991، ص. 1381-1382.

## سفـر نشيـد الأنـاشيـد 1/7-2/10

اش 5/+ فجَعَلوني ناطورَةٌ للكُروم
وَالكَرْمُ الَّذي لي لم أَنظُرْه

7 أَخبِرْني يا مَن تُحِبُّه نَفْسي:

تك 16/37 أَيْن تَرْعى وأَينَ تُرْبِضُ عِندَ الظَهيرة؟

حز 1/34+ لِئَلاَّ أكونَ تائِهةً

مز 23/1-3

يو 10/1-16 عِندَ قُطْعانِ أصْحابِـكَ.

### الجـوقــة

8 إن كُنتِ لا تَعرِفينَ
إن كُنتِ لا تَعرِفينَ
إن كُنتِ لا تَعرِفينَ
فاخرُجي في إثْرِ الغَنَم
وارعَي جِداءَكِ عِندَ مَساكِنِ الرُّعاة.

### الحـبـيـب

9. لقَد شَبَّهتُكِ يا خَليلَتي
بِفَرسي في مَركَباتِ فِرعون.

10 ما أجْملَ خدَّيْكِ بَينَ العُقود
وعُنُقَكِ بَينَ القَلائِد

11 فَنصنَعُ لَكِ عُقودًا مِنَ الذَّهَب
مع جُمَانٍ مِنَ الفضَّة.

1 ـ هَذَا نَشِيدُ الأَنَاشِيدِ لِسُلَيْمَانَ[1].
2 ـ (المَحْبُوبَةُ) : لِيَلْثِمْنِي بِقُبلاَتِ فَمِهِ، لأَنَّ حُبَّكَ أَلَذُّ مِنَ الخَمرِ. 3 ـ رَائِحَةُ عُطُورِكَ شَذِيَّةٌ، واسمُكَ أرِيجٌ مَسْكُوبٌ؛ لِذَلِكَ أَحبَّتْكَ العَذَارَى. 4 ـ اجْذُبْنِي وَرَاءَكَ فَنَجْرِيَ، أَدْخَلَنِي المَلِكُ إِلَى مَخَادِعِهِ. نَبْتَهِجُ بِكَ وَنَفْرَحُ، وَنُطْرِي حُبَّكَ أَكْثَرَ مِنَ الْخَمْرِ، فالَّذِينَ أحبُّوكَ مُحِقُّونَ.
5 ـ سَمْرَاءُ، أَنَا، ولَكِنَّنِي رَائِعَةُ الْجَمَالِ يَا بَنَاتِ أُورُشَلِيمَ. أنَا سَمْرَاءُ كَخِيَامِ قِيدَارَ. أَوْ كَسُرَادِقِ سُلَيْمَانَ.
6 ـ (المَحْبُوبَةُ) : لاَ تُحَدِّقْنَ إليَّ لأَنَّنِي سَمْرَاءُ، فَإِنَّ الشَّمْسَ قَدْ لَوَّحَتْنِي. إِخْوَتِي قَدْ غَضِبُوا مِنِّي فَأَقَامُونِي نَاطُورَةً لِلْكُرُومِ، أَمَّا كَرْمِي فَلَمْ أَنْظُرْهُ. 7 ـ قُلْ لِي يَا مَنْ تُحِبُّهُ نَفْسِي، أَيْنَ تَرْعَى قُطْعَانَكَ وَأَيْنَ تُرْبِضُ بِهَا عِنْدَ الظَّهِيرَةِ؟ فَلِمَاذَا أَكُونُ كَامْرَأَةٍ مُقَنَّعَةٍ، أَتَجَوَّلُ بِجُوَارِ قُطعَانِ أَصْحَابِكَ؟
8 ـ (المُحِبُّ) : إِنْ كُنْتِ لاَ تَعْلَمِينَ يَا أَجْمَلَ النِّسَاءِ، فَاقْتَفِي أَثَرَ الْغَنَمِ، وَارْعَيْ جِدَاءَكِ عِنْدَ مَسَاكِنِ الرُّعَاةِ.
9 ـ إِنِّي أُشَبِّهُكِ يَا حَبِيبَتِي بِفَرَسٍ فِي مَرْكَبَاتِ فِرْعَوْنَ. 10 ـ مَا أَجْمَلَ خَدَّيْكِ بِسُمُوطٍ، وَعُنُقَكِ بِالْقَلاَئِدِ الذَّهَبِيَّةِ. 11 ـ سَنَصْنَعُ لَكِ أَقْرَاطاً مِنْ ذَهَبٍ مَعَ جُمَانٍ مِنْ فِضَّةٍ.
12 ـ (المَحْبوبَةُ) : بَيْنَمَا الْمَلِكُ مُسْتَلْقٍ عَلَى أَرِيكَتِهِ فَاحَ نَارِدِينِي بِأَرِيجِهِ.
13 ـ حَبِيبِي صُرَّةُ مُرٍّ لِي، هَاجِعٌ بَيْنَ نَهْدَيَّ. 14 ـ حَبِيبِي لِي عُنْقُودُ حِنَّاءَ فِي كُرُومِ عَيْنِ جَدْيٍ.
15 ـ (المُحِبُّ) : كَمْ أَنْتِ جَمِيلَةٌ يَا حَبِيبَتِي، كَمْ أَنْتِ جَمِيلَةٌ ! عَيْنَاكِ حَمَامَتَانِ !
16 ـ (المَحْبوبَةُ) : كَمْ أَنْتَ وَسِيمٌ يَا حَبِيبِي وَجَذَّابٌ حَقّاً ! أَنْتَ حُلْوٌ وَأَرِيكَتُنَا مُخْضَرَّةٌ.
17 ـ عَوَارِضُ بَيْتِنَا خَشَبُ أَرْزٍ وَرَوَافِدُنَا خَشَبُ سَرْوٍ.

---

(1) التفسير التطبيقي للكتاب المقدس، نشيد الإنشاد 1، 2 القاهرة، مصر، 1997، ص. 1366-1367.

واطلعت في مجلة الرسالة على نماذج شعرية قديمة صنفها النقاد من "الشعر المرسل". ففي رد حسين الظريفي على مقال محمد عوض محمد في مجلة الرسالة تحت عنوان "مجمع البحور وملتقى الأوزان أخذ عليه قوله" أن الشعر المرسل قريب العهد في الحدوث. وهذا غير الواقع فقد أنشد أبو عبيدة لابنة أبي مساعف وقد قتل أبوها يوم بدر:

| | |
|---|---|
| فما ليثٌ غريفٍ ذو | أظافير وأقدام |
| كحيٍّ إذا تلاقوا وَ | وجوه القوم أقرانُ |
| وأنت الطاعنُ النجلا | رم أبيض خدامُ |
| وبالكف حسامٌ صا | ء منها مزيدٌ آنِ |
| وقد ترحل بالركبِ | وما نحن بصحبانِ |

وتجدون هذه الأبيات في (الموشح) للمرزباني ص. 20 «قصيدة قديمة صنفها النقاد من الشعر المرسل الذي عرفته اللغة العربية قبل حركة التحديث الشعري، لم يلتزم فيه الشاعر بطريقة ثابتة، فقد جعل له إطاراً جديداً بعد استغنائه عن القافية، وتصرف في الوزن، وهي قصيدة لا تخلو من تخييل وإيقاع».

## 2- 15. النموذج السادس عشر: محمد بنيس

يقول محمد بنيس في كتابه شطحات لمنتصف النهار (نصوص على طريق الحياة والموت)[1]: «نِسَاءٌ فَاسيّاتٌ كُلّمَا التقيْتُ ببقَاياهُنَّ اضطربتْ أعْضَائِي أو ضحِكتْ. وهُنَّ لي. وَاحدةً واحدَةً. أمَامِي وفي الدّخيلةِ ومَرَاقي الدّمِ وابْتِدَاءِ الغُبَار. الرؤيةُ متنكّرةٌ لكُلِّ حيادٍ. أنَا الذِي لَمْ أضَعْ رأسِي،

(1) محمد بنيس، شطحات لمنتصف النهار، نصوص على طريق الحياة والموت، الطبعة 1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، 1996، ص. 80-81.

باخْتِيَاري، علَى صدْرِ سيّدتي. في رُؤيَتِي إلَيهِنَّ أصاحبُهنَّ وهُنَّ عابِرَات. مِنَ الحياةِ إلَى المَمَاتِ ومِنَ المماتِ إلى الحَيَاة. أيّتُها السيّدَاتُ هَلِ احتفظْتُنَّ بقَليلٍ مِنْ طَاعَتِي لكُنّ؟ لستُ مهيّأً لأدْري. ولكنّي أقولُ: منْكُنَّ عطشي. منْكُنَّ شهْقَتِي. مِنْكُنَّ تِيهِي. منكُنَّ صبابَتِي وطيْشِي. منكُنَّ التفجُّعُ الوَلَهُ التمرُّدُ الانْشِطَار.

وأنْتِ، يَا صُورَهُنَّ المطمئنَاتِ تَحتَ أهدَابِي.
رُوَيْداً رُوَيْداً في دِمَائي انْسَكِبِي
واجْعَلِي لقَاحَكِ أوّلَ ما ينْتصرُ بِهِ كَلامي.
ثُمَّ انْزِلي في الصّدْرِ
ثُمَّ انْزِلي في الرّيحِ
ثُمَّ انْزِلي في الفَيافي التي مَسَحْتُهَا
أَثراً أَثراً
ثُمَّ انْزِلي في حُطامِي.
أنْتِ وحْدَكِ تَخْتَفِينَ
وتَظْهرينَ. تَرتجّينَ
وتَتّقِدِينَ.
مَرَايَا زَمنٍ كيْفَ يَرْتَوِي منْهُ أبْنَائي؟

يتسم النص بأسلوب نثري يجسد نوعاً من الكتابة الإبداعية الراقية. لكن لسنا ندري إن كان استعمال الشاعر لكلمة «نصوص» محاولة تجنيسية لسرد ذكريات من سيرته الذاتية للكشف عن مراحل مهمة من حياته الشخصية. ما يهم هو أن هذه النصوص النثرية تظل فيها خاصية الشعر ماثلة على مستوى التركيب والصور والخيال. والعنوان نفسه يُحيلنا على بعدٍ إيحائي يجمع بين خاصية الشعر والنثر.

## 2- 16. النموذج السابع عشر: محمود درويش

يقول محمود درويش في «حضرة الغياب»[1] :

سَطْراً سَطْراً أَنثركَ أَمامي بكفاءةٍ لم أُوتَها إلاّ في المطالع /
وكما أَوصيتَني، أَقِفُ الآن باسمكَ كي أشكر مُشَيِّعيكَ
إلى هذا السفر الأخير، وأدعوهم إلى اختصار الوداع،
والانصرافِ إلى عشاءٍ احتفاليّ يليق بذكراك /
فلتأذنْ لي بأن أراكَ، وقد خرجتَ مني وخرجتُ منك،
سالماً كالنثر المُصَفَّى على حجرٍ يخضرّ أو يصفرّ في
غيابك. ولتأذن لي بأن أُلمّكَ، واسمَكَ، كما يلمُّ السابلةُ
ما نَسِيَ قاطفو الزيتون من حبّات خبّأها الحصى. ولنذهبنَّ
معاً أنا وأنت في مَسارَيْن :
أنتَ، إلى حياةٍ ثانية، وَعَدَتْكَ بها اللغة، في قارىء قد
ينجو من سقوط نَيْزَكٍ على الأرض.

في «حضرة الغياب» نلمس جدلية الغياب والحضور في عنوان النص التي يقترب فيها النثر من الشعر، حيث يمتاز النص بشعرية نثرية متميزة منبثقة عن إيحاءات الاستعارة، والمجاز، والكلمات في مخاطبة الموت والحياة. واستعمال محمود درويش أيضاً لكلمة «نص»، التي تتصدر عنوان الغلاف، يجعل دلالات عديدة تتبادر إلى مخيلة القارئ وهو يتأمل النص، خصوصاً وأن هذا الديوان يحمل العديد من الإجابات الضمنية لممارسة الكتابة عند محمود درويش.

---

(1) محمود درويش، في حضرة الغياب (نص)، رياض الريس للكتب والنشر، لبنان، 2006، ص. 9-10.

## 17-2. النموذج الثامن عشر: ابن عربي

يقول ابن عربي: «أما بعدُ فإنَّ الجَلاَلَ والجمالَ مما اعْتَنَى بِهِمَا المحققونَ العالمونَ باللهِ من أهلِ التصوُّفِ وكلٌّ واحدٍ منهما(*) نطَقَ فيهمَا بِما يرجعُ إلى حالهِ وإن أكثرَهم جعلوا الأُنْسَ بالجمالِ مربوطاً والهيْبَةَ بالجَلالِ مَرْبوطة وليسَ الأمرُ كما قالوه وهو أيضاً كما قالوهُ بوجهٍ ما وذلكَ أنَّ الجلالَ والجمالَ وصْفانِ للهِ تعالَى والهيبةَ والأنْسَ وصْفَانِ للإنسانِ فإذا شاهَدَتْ حقائقُ العارِفِينَ الجلالَ هابَتْ وانقبَضَتْ وإذا شاهَدَتِ الجمالَ أنِسَتْ وانبسطتْ فَجَعَلُوا الجلالَ للقَهْرِ والجَمالَ للرحمةِ وحكَموا في ذلكَ بِما وجَدُوه في أنفُسِهِم، وأريدُ إن شاءَ اللهُ أن أُبينَ عن هاتينِ الحقيقتينِ على قَدْرِ ما يُساعِدُني اللهُ بِهِ في العبارةِ»[1].

يُجسد النص الصُّوفي عند ابن عربي عالماً شعرياً كونياً، نَسَجتْه جمالية الصور والرؤيا والخيال وشعرية الصياغة وطريقة البناء الداخلي. وهي نفس الخصائص التي تشترك فيها النصوص الصوفية لكل من النِّفري وأبي حيان التوحيدي والحلاّج وغيرهم من المتصوفة.

### صفوة القول:

- الشعر المنثور ملمح من ملامح الحداثة الشعرية وجنس شعري بديل في خريطة الأجناس الأدبية، يمتاز بإبداعية وشعرية متأثرة بمحمولات الحداثة الفنية والفكرية، وقد قمنا بعرض نصوص تحمل في أغلبها شكل النثر لا ينتظمها وزن ولا قافية لكنها تمتاز - بإيقاع منسجم متراص مستفيدة من تقنية السجع دون إفراط، ما جعلنا نشم فيها نكهة الشعرية، وهذه الألوان من شعرية النثر هو ما يستجلبه الشعراء للغوص في شعرية الشعر خارج الإيقاع الخارجي مجسداً في الشعر المنثور. فهي نصوص يهيمن فيها التخييل والصور الشعرية والإيقاع، بالإضافة إلى حضور الذات الكاتبة.

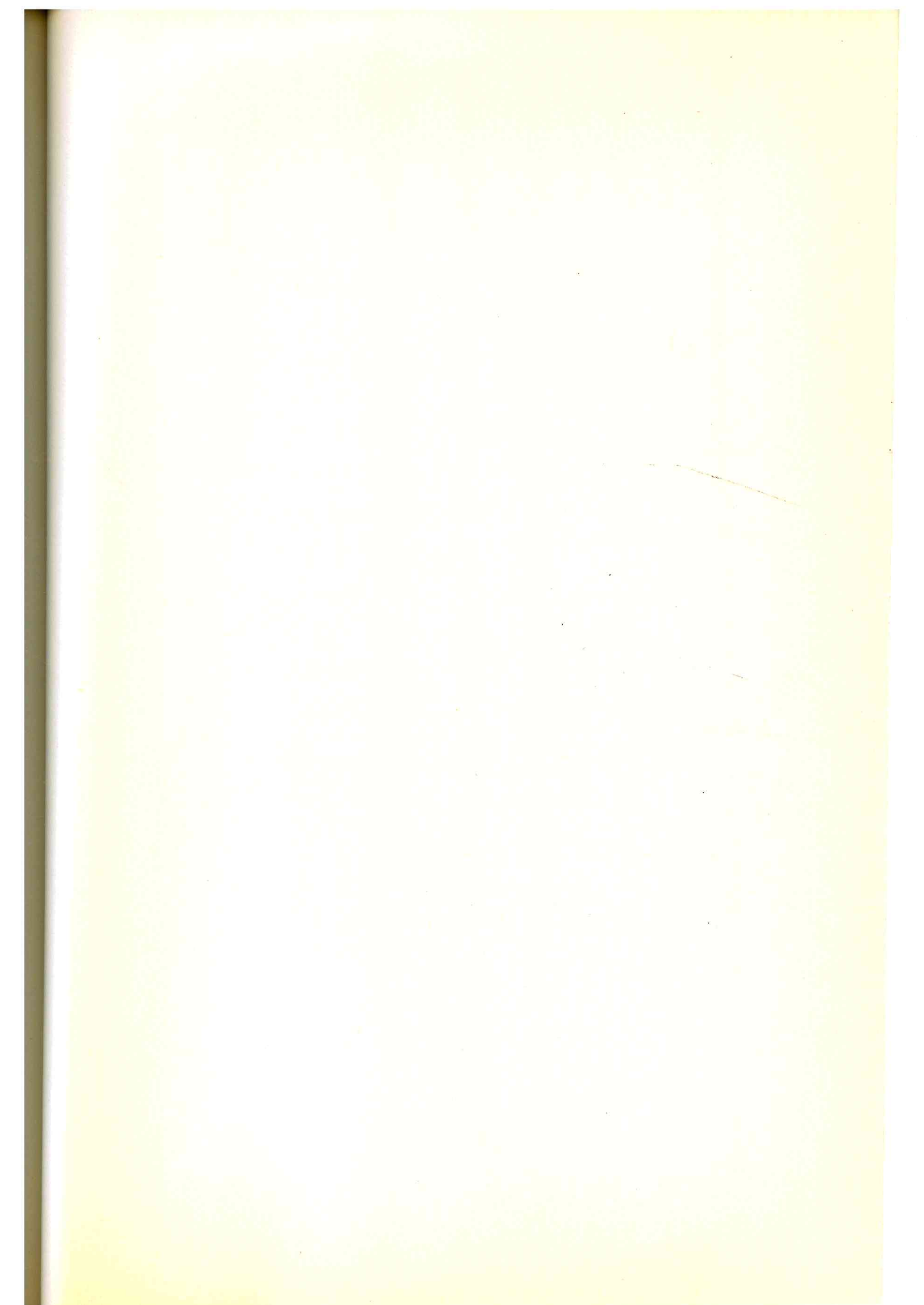
---

(*) كذا والظاهر «منهم».

(1) ابن عربي، رسائل ابن عربي، كتاب الجلال والكمال، دار صادر، بيروت، الطبعة 1، 1997، ص. 25.

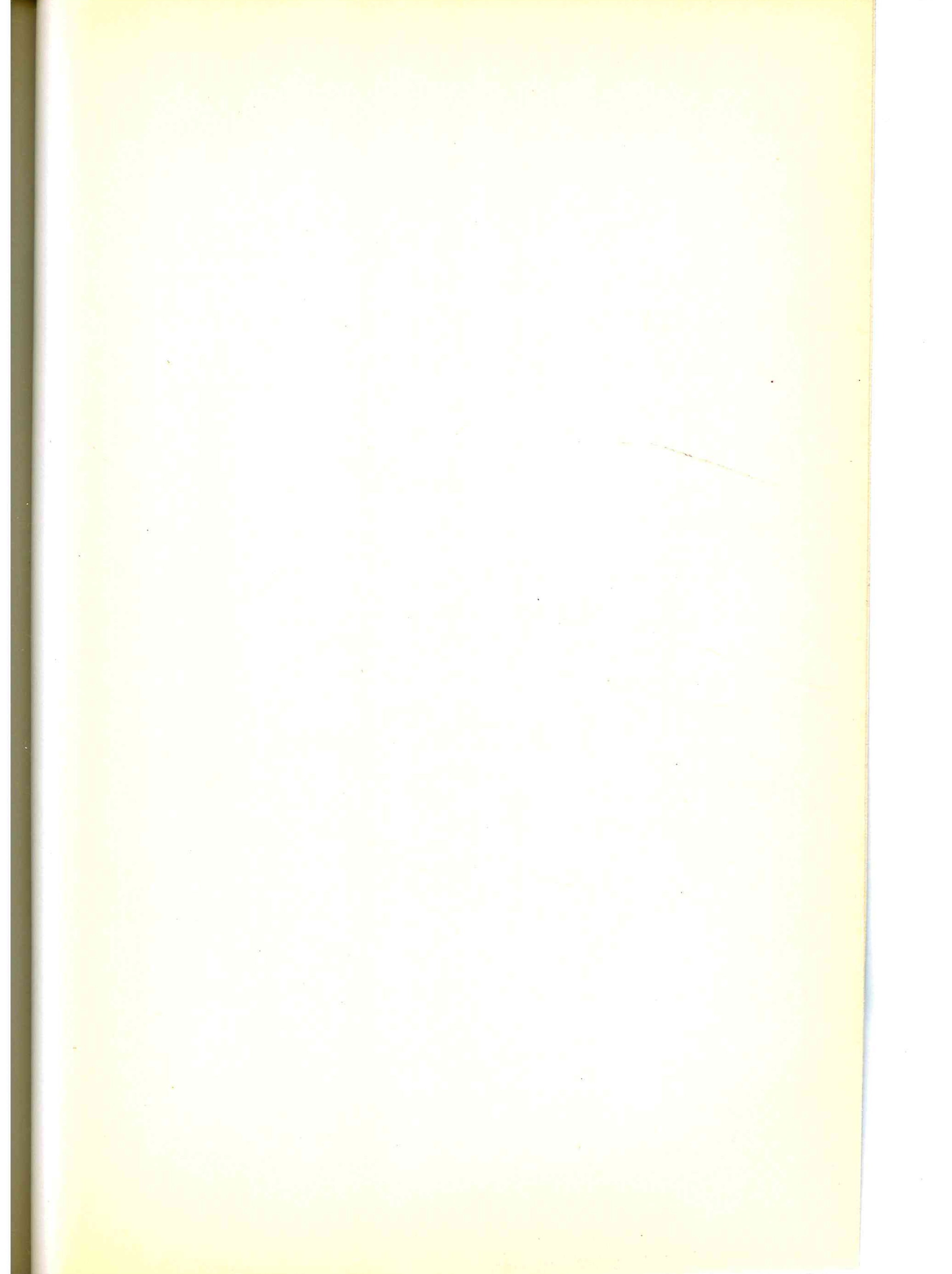
- لا يكاد يخلو نص من النصوص السابقة الذكر من خاصيات الخطاب الشعري التخييلي، (الصور، المجازات، والاستعارات...)، أما التشكيلات الإيقاعية فتعتمد على توازن الجمل، والسجع، والتكرار. إلا أننا نجد الوزن في العديد من النصوص كالشعر الحر عند أبي شادي، والمقامة للهمذاني، والشعر المنثور عند نسيب عريضة. ولهذا يمكن أن نقول أن الشاعر العربي، رغم رغبته في التخلص من الوزن والقافية، لا زال يشتغل بمتخيل القصيدة التقليدية لأن النسق خاضع دائماً لها.

- توظيف «القيمة المهيمنة» أثبت خطأ ترجمة الريحاني للشعر المنثور الذي نجد له جذوراً في الثقافة العربية، كما أن التعريف البسيط لهذا الشعر جعله لا يخضع لإطار نظري يعرفه كجنس شعري مستقل بذاته، مما أدى إلى خلق إشكالات متعددة تنظيراً وممارسةً بالإظافة إلى إشكالية التلقي. فبملاحظتنا للشكل البصري لهذه النصوص التي يهيمن فيها الشعر والنثر، اتضح أن الشعر المنثور، لا يخضع لعناصر شكلية بحتة، ولعل ما يميزه عن الكتابة النثرية العادية هو الشكل البصري والتشكيلات الإيقاعية التي يحققها الترادف، والتكرار، والسجع، والتوازن في الجمل، والوزن والتخييل، مما يخضع النص لإيقاعات نثرية.



## الفصل الثالث

# الشعر المنثور
# والتحديث الشعري



لا يكاد يجمع الباحثون عن تاريخ محدد لبداية الحداثة، وذلك لتداخل الحقب الزمانية، فكل ما نجده عبارة عن تواريخ تقريبية لا تخضع لسنة محددة بل لحقبة زمنية. فالحداثة حركة إبداعية مواكبة للحياة في تطورها، ولا تقتصر على زمن محدد دون آخر؛ فتغير الحياة وتقلباتها يغير نظرتنا إلى العديد من الأشياء «فيسارع الشعر إلى التعبير عن ذلك بطرائق خارجة عن السلفي والمألوف»[1]. وبذلك تصبح الحداثة تعبيراً عن «عقلية حديثة تبدلت نظرتها إلى الأشياء تبدلاً جذرياً وحقيقياً انعكس في تعبير جديد»[2]. وقد شكل مفهوم الحداثة أهم محطات النقد الأدبي المعاصر، ولعل الصراع بين القديم والجديد في الكتابة الشعرية أهم ما يُشكل مناقشة مكونات هذا المفهوم.

وازداد هذا النقاش حدة بالانفتاح على الثقافة الأروبية والأمريكية، وازدهار حركة الترجمة، ومحاولة الأدباء ابتكار أشكال جديدة ملائمة للحياة الثقافية المعاصرة. يقول أدونيس في زمن الشعر: «يمكن اختصار معنى الحداثة بأنه التوكيد المطلق على أولوية التعبير، أعني أن طريقة أو كيفية القول أكثر أهمية من الشيء المقول، وأن شعرية القصيدة، أو فنيتها هي في بنيتها لا في وظيفتها»[3]. يبقى الإبداع ليس تجاوزاً فحسب «بقدر ما يعني البحث عن قبول جديد»[4]. كما أن الحداثة تساؤلٌ «يستكشف اللغة الشعرية ويستقصيها، وافتتاح آفاق تجريبية في الممارسة الكتابية وابتكار

---

(1) يوسف الخال، الحداثة في الشعر، دار الطليعة للطباعة والنشر، الطبعة 1، 1978، ص. 16.

(2) المرجع السابق، ص. 17.

(3) أدونيس، زمن الشعر، ط 2، دارالعودة، بيروت، 1978، ص. 71.

(4) أدونيس، مقدمة الشعر العربي، مختارات، وزارة الثقافة، دار البعث، 2004، ص. 124.

طرق للتعبير تكون في مستوى هذا التساؤل، وشرط هذا كله الصدور عن نظرة شخصية فريدة للإنسان والكون»[1]. وهي نظرة قائمة عنده على تطور العقل، واتساع رؤاه، ونمو الفكر العربي، بالكشف عن طرق جديدة للتعبير وهذا منبعث أساساً من فكرة التحول. وقد صاغ أدونيس نظرية نقدية في الدعوة إلى الحداثة والتجديد أساسها الفهم المنطقي لأصول الثبات والتحول في الثقافة العربية في بعدها المعرفي لتبنّي رؤية أدبية حداثية في الممارسة والكتابة.

## 1. مفهوم الحداثة : استشكال المصطلح

جاء في معجم «لسان العرب» الحديث: نقيض القديم، حدث الشيء يَحْدُثُ حُدُوثا وحَداثة، وأحْدَثَه هو، فهو مُحْدَثٌ وحديثٌ، وكذلك استَحْدَثَهُ.

والملاحظ من التعريف اللغوي لابن منظور أن لفظ «الحداثة» و«الحديث» جاء بمعنى الجدة، وهو ضد القديم.

وورد في معجم « Le Petit Robert » الحديث moderne الذي هو في زمن المتحدث أو في عهد حديث نسبيا. والحداثة modernité سمة لكل ما هو حديث لا سيما في الفن، مثلا حداثة مؤلَّف. والتحديث modernisation أي فعل التحديث. من الصعوبة بمكان إيجاد مفهوم أو تعريف محدد للحداثة، فمفهوم الحداثة يختلف من لغة إلى أخرى. فليست لكلمة «حديث» أو «حداثة» أو «تحديث» نفس المعنى، لأنها لا تحيل إلى أفكار مميزة واضحة ولا إلى مفاهيم محددة.

ويعرِّف جبرا إبراهيم جبرا كلمة الحداثة بقوله: «إن كلمة الحداثة قد جاءت لاحقة لممارسات أو محاولات تحديث قام بها فنانون وأدباء كانوا يسمون أنفسهم - طوال عقود من السنين - كلمة modernists دون أن

---

(1) أدونيس، بيان الحداثة، من مجلة مواقف، العدد 36، 1980، ص. 142 .

يستعملوا كلمة modernism التي وفدت - في الحقيقة - من الخمسينات وكثر استعمالها في الستينات والسبعينات»[1].

ويرى محمد بنيس أنه «لابد لنا من التمييز بين الحداثة كما تطرح في أوروبا على مستوى التنظير أو الممارسة النصية أو الخطاب الصحفي. وبين الحداثة في العالم العربي. إن للمصطلح مستويات عدة متداخلة تجعل البعض يخلطون بين «الحديث» و«الحداثة» و«المعاصرة». الحداثة ترجمة للمصطلح الفرنسي modernité. وهي حقيقة نظرية وتطبيقية في أوروبا وفي فرنسا بصفة خاصة بعد نهاية الحرب العالمية الثانية. أما الأمر لدينا فمختلف. وليست أزمتنا منحصرة في المصطلح الذي هو مجرد عنوان لها بل هي أزمة حضارية»[2]. وقد طرح محمد بنيس ثلاثة مفاهيم للحداثة وهي:

1. أن الحداثة ظاهرة تاريخية ؛
2. أن الحداثة ظاهرة لاتاريخية ؛
3. أن الحداثة موقف من الزمن.

وأضاف أن الحداثة في أوروبا تنبني على أسس نظرية في كل المجالات لذلك فالحداثة في أوروبا ترتبط بواقع أنتج معرفة تحاول إثارة حوار مع هذا الواقع. أما بالنسبة للأدب العربي إذا رجعنا إلى مدرسة المحدثين في العصر العباسي فلم تكن لها أية صلة بالواقع العربي ويتساءل الكاتب «لماذا الحداثة؟ ولماذا يكون الواحد منا مع هذه الحداثة أو ضدها؟ الحداثة بالنسبة لي تنبع من عجز الصيغ التعبيرية في النصوص عن استيعاب حركة الواقع. فهي صيغ لا تحاور هذا الواقع. ومن ثم لا تمنحه أجوبة. المسألة إذن أن الواقع يرفض النص. وفي حين يتقدم الواقع نحو الدمار، يتراجع الخطاب

---

(1) شكري عياد، مجلة فصول، شوقي وحافظ، الجزء 1، المجلد 3، العدد 1، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر 1982، 264.

(2) مجلة فصول، ( ندوة العدد) الحداثة في الشعر، المجلد 3، العدد 1، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر 1982، ص. 262.

نحو الهامشية. وما دامت توجد مثل هذه القطيعة بين الواقع والنص. فإن المثقف يفر من دوره فيصبح هامشيا »[1].

و قد جاءت كلمة - الحداثة - لكي تصف ما حدث في سبعين عاماً تقريبا، أي ما حدث من عام 1890 قبيل الحرب العالمية الأولى، ثم بين الحربين. وكثر استعمالها وصارت ظاهرة بعد نهاية الحرب العالمية الثانية. ما الذي كتب؟ وما الذي رسم هذه الفترة، مما أدى بالنقاد إلى استخدام هذا الاصطلاح؟ في رأينا أن التاريخية مهمة في هذا السياق. فقد كتب إليوت شعرا حديثا واستخدم كلمة الصورية Imagism ولم يستخدم كلمة حداثة. وأبو لينير استخدم كلمة concrete poerty أي الشعر المحسوس أو المجسد ولم يستخدم كلمة modernism واستخدم السرياليون كلمة السريالية، والتكعيبيون كلمة التكعيبية. ثم أطلقنا على كل هذه المذاهب كلمة الحداثة التي استوعبت عددا كبيرا من الأساليب المعتمدة على العلوم المستحدثة، وخاصة علم النفس. فقد كان فرويد ويونج أساسيين في قضية الحداثة. وفيما أرى فإن الحداثة في السبعين عاما هذه تتمثل في تعدد الوعي. أو الوعي المتعدد. أي أن يعي الإنسان أشياء كثيرة في وقت واحد. بحيث تتزامن قضايا مختلفة معا. سواء أكانت في خطوط متوازنة، أم في خطوط متقاطعة[2].

ومن النقاد من لخص مفهوم الحداثة في «الاتجاهات المختلفة في الشعر العربي الحديث التي تلتقي على قدر مشترك من مفهوم الحداثة في الشكل والمضمون، أو ما يدعى الموقف من العالم والتعبير عنه»[3]. ومن الباحثين مَنْ لا يرى من نقل سمات الحداثة في الشعر أو ما يسميه الكاتب «بالقدر المشترك» إلى باقي الفنون الأدبية لأن الفوارق بين هذه الفنون قد سقطت

---

(1) المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

(2) شكري عياد، مجلة فصول، شوقي وحافظ، الجزء 1، المجلد 3، العدد 1، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر 1982، 264.

(3) حسين مروة، دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، مكتبة المعارف، بيروت، لبنان، ص. 240.

وتداخلت سماتها في العصر الحديث[1]. وهذه الرؤيا تعكس نظرة شعراء العرب إلى الحداثة الشعرية. ومنهم من لخص مفهوم الحداثة انطلاقا من تصورات الدراسات الحديثة للغة التي تقوم على أساسين وهما message أي الرسالة وثانيها code وترجمه بـ «نظام الترميز» انطلاقا من تصورات الدراسات الحديثة في اللغة خاصة عند ياكوبسون يمكن النظر إلى «اللاحداثة» كظاهرة تعبر عن نفسها في تركيز النظام الإنساني على الرسالة سواء في الشعر أو مختلف الفنون. أما الحداثة فتنقل محور الفاعلية الجدلية من مستوى الرسالة إلى مستوى الترميز مستدلا ببيت أبي تمام الذي تنقل فيه الفاعلية الإبداعية من مستوى الرسالة إلى مستوى الترميز:

السيف أصدق أنباء من الكتب
في حده الحد بين الجد واللعب

في هذا البيت الذي يفتتح به أبو تمام قصيدته «فتح عمورية» يظهر تميز الشاعر عن سابقيه، «إنه لا يمحور الفاعلية الإبداعية حول نقل رسالة ما، وإنما يمحورها حول مجموع العلاقات التي تنبع من نظام الترميم اللغوي، فلدينا عدد من العلاقات الخلاقة. فهناك الحد والحد، والجد واللعب، والسيف والكتب، والحد (الثانية) والجد (الثانية)... »[2].

وهكذا نجد صعوبة كبيرة في الوقوف على مفهوم أو تعريف محدد للحداثة «فجريان كلمات مثل «الأزمنة الحديثة» أو «التقنيات الحديثة»، أو «الفن الحديث» ربما يعطي انطباعاً بالتلفظ بشيء مفهوم لكنه، في الحقيقة لم يحصل شيء من هذا. وشيوع استخدام مثل هذه الكلمات أو العبارات لا يحيل إلى أي معنى محدد للحداثة وإنما هو إشارات إبهامية»[3].

---

(1) المرجع السابق، ص.241-242.

(2) شكري عياد، مجلة فصول، المرجع السابق 261.

(3) عبد الرحمان محمد القاعود، الإبهام في شعر الحداثة، مجلة عالم المعرفة، عدد 279، 2002، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ص. 76.

واختلف الدارسون أيضا حول بداية الحداثة الشعرية العربية، منهم من جعلها عربية خالصة كـ (أدونيس وكمال أبو ديب)، إذ رأى أدونيس تيارين للحداثة أحدهما سياسي - فكري، أما الثاني فيرتبط بالحياة اليومية كما هو عند أبي نواس وأبي تمام. ولهذا يذهب إلى أن الحداثة الشعرية عرفها الشعر العربي قبل بودلير، ومالارميه، ورومبو بحوالي عشرة قرون[1].

وهكذا يمكن أن نقول بأن الحداثة الشعرية تجربة إبداعية وممارسة للكتابة وهي لا زمانية ولا تاريخية. ولخصها البعض في حداثة «اللحظة». وإذا دخلت اللحظة في مفهوم الحداثة عزلتها عن زمن غير زمنها (الحاضر)، فالحداثة على هذا الأساس هي زمن اللحظة، والحاضر بشكل متسارع حتى للحداثة نفسها (ليس للماضي فقط)[2]. لهذا نجد الحداثة متجاوزة لنفسها وترفض النموذج السائد وترفض أن تكون بديلا لهذا النموذج حتى لا تقع في تناقض مع مفهوم اللحظة المتجدد لأن هذه الجدة من مقومات الحداثة الأساسية «يبدو أن مفهوم «اللحظة/الحاضر» عند بودلير يتضمن مفهوم «الجدة» فهذه الجدة - في رأيه - هي التي تضفي على الحداثة قيمها الأساسية فلا حداثة من دون جدة. لكن هذه الجدة تصبح قدما منذ لحظة ولادتها بسبب مفهوم بودلير للحداثة على أنها «ما هو عابر سريع الزوال»[3]. «حداثة اللحظة» أو «اللحظة في الحداثة» «وعي نوعي للزمن، وعي خاطف حاد تختزله الحداثة في أقصر زمن هو هذه اللحظة نفسها، وعي بالصيرورة والتحول»[4].

مفهوم «اللحظة» يحمل تهديما مستمرا أو دوريا للأشكال والصيغ حتى لا تتمذج أو تتنمط أو تتمركز. هذا يعني أنه في إطار مفهوم اللحظة في الحداثة، تتجاوز الحداثة نفسها وتصححها، ولو بالتناقض معها، أي

---

(1) المرجع السابق، ص121.

(2) عبد الرحمان محمد القاعود، الإبهام في شعر الحداثة، المرجع السابق، ص. 81

(3) المرجع السابق، ص. 82 .

(4) المررجع السابق، ص: 83 .

تمتلك، في ذاتها سمة الحركة الدائمة المستمرة اللانهائية. الحركة العابرة أبدا وكونها عابر أبدا، يعني أنها لا تسمح بشيء ما بالتمركز النموذجي أو النمطي. وهو تمركز يذكر بفكرة «المركزية المنطقية» Logocentrism عند دريدا ونقده لها، بل يغري بالقول بأن مفهوم هذه المركزية المنطقية ربما انطلق أو اغتدى من مفهوم «اللحظة» الحداثية الذي ينفي الثبات ويثبت الصيرورة والتحول[1].

ففكرة الصيرورة والتحول مرتبطة بفكرة التجاوب لأن مهمة الفن هي التجاوز «وفي إطار رفض الواقع غابت العلاقة بين الفنون الحديثة والحياة الاجتماعية. ولن يكون الكاتب الحديث «حداثيا» وفق بارت إلا إذا أدار ظهره للمجتمع. وربما يكون موقف الحداثة من الواقع صدى لنداء نيتشه على الفنان ألا يحابي الواقع»[2].

وهكذا نلاحظ تعدد المقاربات في ضبط مفهوم الحداثة مما يجعل هذا المصطلح معرضاً للغموض والالتباس. فتصور الحداثة في الغرب ليس هو تصور الحداثة عند العرب. لذلك ظل الخطاب الشعري الحديث رهين الصراعات المتعددة التي تناولت مفهوم الحداثة.

## 2. الشعر المنثور وحركة الشعر الحديث

بدأت حركة الشعر المنثور في المهجر ووصلت أصداؤها إلى كل من سوريا ولبنان ومصر والمغرب، فقد حاكت مدرسة المهجر نماذج غربية في التجديد الشعري لحركة الشعر المنثور. لقد كان للجمعيات الأدبية دور كبير

---

(1) المرجع السابق، ص. 83.

(2) المرجع السابق، ص. 84.

(*) تكونت الرابطة القلمية سنة 1920 (قبل صدور كتاب الديوان بسنة واحدة)، وكانت تضم كبار أدباء المهجر كجبران خليل جبران وميخائيل نعيمة ونسيب عريضة وعبد المسيح حداد ورشيد أيوب. وفي سنة 1923 كتب نعيمة كتاب " الغربال " وكان التصدير بقلم العقاد.

في تحديث الشعر العربي، أهمها الرابطة القلمية(*) (1920-1931) من ضمنها مدرسة أبوللو التي ترأسها أحمد زكي أبو شادي.

ولخّص العقاد آراء جماعة الديوان في قوله: «ليس التجديد هو إنكار فضل العرب أو تعمد الخروج على الأساليب العربية، ولكنه هو إنكار أوهام الذين يحصرون الفضل كله في العرب دون أمم الشرق والمغرب من سابقين ولاحقين أو الذين يختمون على الأساليب بعد القرن الرابع للهجرة، فلا يجيزون لأحد أن يكتب بغير أقلام الأدباء الذين عاشوا في ذلك الزمان. ولا يفهمون أن الأسلوب صورة لنفس صاحبه وأن الله لم يخلق الطبائع كلها على صورة واحدة فيكون لها أسلوب واحد في المنظوم أو المنثور. وليس التجديد أن نصنف المخترعات العصرية لأن أحدا من العقلاء لا يطالبنا بأن نثبت وجودنا في هذا العصر بهذه الإمارة، ثم لأن العبرة بأسلوب الوصف لا بالوصف في ذاته، وبروح الشاعر لا بموضوع القصيدة»[1].

وتكونت «جماعة أبوللو»(**) عام 1932 فظهرت آثار المهجريين في شعر أعضائها، وقد كان أعضاء الجماعة ملمين باللغات الأجنبية مما مكنهم من الإطلاع على الأدب الأوروبي بدون وساطة.

---

(*) تكونت الرابطة القلمية سنة 1920 (قبل صدور كتاب الديوان بسنة واحدة)، وكانت تضم كبار أدباء المهجر كجبران خليل جبران وميخائيل نعيمة ونسيب عريضة وعبد المسيح حداد ورشيد أيوب. وفي سنة 1923 كتب نعيمة كتاب " الغربال " وكان التصدير بقلم العقاد.

(1) كمال نشأت، أبو شادي وحركة التجديد في الشعر العربي الحديث، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر وزارة الثقافة، القاهرة، 1967 ص 267.

(**) منذ ميلاد «جماعة أبوللو» صدرت مجلة تحمل اسمها وتنشر أدبها وهي مجلة «أبوللو» وهي أول جمعية كانت قد خصصت للشعر ونقده في العالم العربي. في افتتاحية العدد الأول كتب أبو شادي «نظرا للمنزلة الخاصة التي يحتلها الشعر بين فنون الأدب، ولما أصابه وأصاب رجاله من سوء الحال، بينما الشعر من أجل مظاهر الفن، وفي تدهوره إساءة للروح القومية، لن نتردد في أن نخصه بهذه المجلة، التي هي الأولى من نوعها في العالم العربي، كما لم نتوان في تأسيس هيأة مستقلة لخدمته هي جمعية «أبوللو» حبا في إحلال مكانته السامقة الرفيعة، وتحقيقا للتآخي والتعاون بين الشعراء»، ثم يقول في ختام كلمته «وكلما كانت الميتولوجيا الإغريقية تتغنى بأبوللو للشمس والشعر والموسيقى، فنحن نتغنى في حمى هذه الذكريات، التي أصبحت عالمية، بكل ما يسمو بجمال الشعر العربي، وبنفوس شعرائه» وهكذا شكلت الجمعية برئاسة أبي شادي بدورها الفعال بالأدب والشعر والنقد.

وقد عبر أبو شادي عن أغراض الجمعية منذ ميلادها وهي كما يلي:

1. السمو بالشعر العربي وتوجيه جهود الشعراء توجيها شريفا.
2. مناصرة النهضات الفنية في عالم الشعر.
3. ترقية مستوى الشعراء مادياً وأدبياً واجتماعياً والدفاع عن كرامتهم»[1].

ويرى أدونيس أن حركة أبوللو لعبت دوراً مهما في تحديث الشعر العربي تنظيراً وممارسةً، يقول: «ذهبت حركة أبوللو في التنظير للشعر الجديد إلى أبعد وأعمق مما فعلت جماعة الديوان. وضمت إلى جانب خليل مطران، شعراء تنوعت مواهبهم وثقافاتهم، فخلقت وسطا شعريا ثقافيا أكثر غنى واستقصاء. ومن هنا أسهمت إسهاما كبيرا في تجاوز شعر «النهضة»، بخاصة، والتقليدية الشعرية، بعامة، وفي التمهيد لنشوء بنية جديدة للقصيدة، ومفهوم جديد للشعر. غير أنها مع ذلك، تبقى في تنظيرها والمناخ الذي تولد عنه، أكثر أهمية منها في نتاجها الشعري بحد ذاته»[2].

أما في المغرب فقد تأخر ظهور الشعر المنثور عن الشرق العربي، فلم تنتشر الحركة الرومانسية في المغرب إلا بعد الحرب العالمية الثانية. فقد أصدر محمد بلعباس القباج سنة 1929 أول ديوان للشعر المغربي، في العصر الحديث، بعنوان «الأدب العربي في المغرب الأقصى» على غرار الديوانين اللذين أصدرهما زين العابدين السنوسي في تونس ومحمد الزاهري في الجزائر. ومنذ ذلك لم يصدر أي ديوان آخر يواكب الحركة الشعرية المغربية الحديثة»[3]. ولعل هذا الظهور المتأخر هو ما جعل بعض الشعراء المغاربة

---

(1) مجلة أبوللو، المجلد 1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، طبعة 1998، سنة 1933- 1934، ص. 12- 13.

(2) أدونيس، الثابت والمتحول، الجزء 4: صدمة الحداثة، دار الساقي، بيروت، لبنان، الطبعة 2، 2002، ص.107.

(3) صلاح بوسريف ومصطفى النيسابوري، ديوان الشعر المغربي المعاصر، دار الثقافة، بيت الشعر في المغرب الدار البيضاء، المغرب، تقديم محمد بنيسن، ص. 5.

يتخذون من القصيدة المشرقية النموذج المقتدى كما سبقت الإشارة إلى ذلك. وقد كان أبو القاسم الشابي «أول من طرح السؤال على الشعر المغربي الحديث، في محاضرته التي خص بها كتاب «الأدب العربي في المغرب الأقصى» لمحمد بلعباس القباج، الصادر سنة 1929، الذي هو منتخبات من الشعر المغربي الحديث»[1]. ولعبت مجلة المعتمد، التي صدرت بالمغرب في كل من العرائش وتطوان، دوراً رياديا في تحديث الشعر العربي والانفتاح على الشعر الأوروبي.

## 4. الشعر المنثور والحداثة الشعرية العالمية

هل الشعر المنثور نموذج حداثوي في العالم العربي نشأ بفعل عامل الاحتكاك بالثقافة الأوروبية أم أنه يرتبط في جذوره بالثقافة العربية؟ وهل كان نتيجة تطور طبيعي للمجتمع أم نتيجة مفاهيم أدبية ذات أبعاد عالمية نسج على منوالها في مختلف أنحاء العالم العربي؟

إن تحديث الثقافة العربية كان منذ البداية «موصولا بتجربة البحر- ركوب البحر لبلوغ الشمال، هناك في أوروبا حيث المعرفة حركية ومتفاعلة مع حاضرها عكس ما كانت البلاد العربية عليه من ارتباط المعرفة بماضيها»[2]. فالحداثة والتحديث إذن اختراع أوروبي. وقد تحدث ميشونيك عن الحداثة في الغرب، فجعلها «كسوق الفن، ولا يوجد خارج هذه السوق لا حداثة ولا فن. لأن الفن يتجمع أساسا حيث يوجد مجمع اقتصادي وثقافي أي بأوروبا الغربية والولايات المتحدة الأمريكية»[3]. يربط ميشونيك بين الحداثة والاقتصاد. أما الحداثة عند ياوس فهي «مترسخة في

---

(1) حفريات شعرية، مجلة «بيت» يصدرها بيت الشعر في المغرب، العدد 1، دار إفريقيا الشرق- المغرب، خريف 2000، ص. 122.

(2) محمد بنيس، حداثة السؤال، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة 2، 1988، ص. 41.

(3) Méschonnic (Henri), Modernité, Modernité, E. Verdier, Paris, 1988, P. 27

تقاليد أدبية عريقة»[1]. في الثقافة الغربية، و«ملزمة باستخراج معياريتها من ذاتها»[2]، بعيدة كل البعد عن المحاكاة.

وقد كان للتأثير الأوروبي دور كبير على حركة التحديث الشعري في العالم العربي، فالريحاني الذي يعتبر أبا الشعر المنثور في العربية، كان يقلد «وايتمان whitman » بشكل كبير. وأدخل النثر كوسيلة للتعبير الشعري.

وقد صرح في تعريفه للشعر المنثور أنه جعل له وزناً جديداً مخصوصاً أخذه عن الشاعر الأمريكي وولت وايتمانٍ[3]. إلا أنه مع الرومانسية العربية «ستنقلب أوضاع الشعر من حيث العلاقة بالقَدامة والحداثة. لأول مرة سيصبح النموذج الشعري للمجددين متوجها مباشرة نحو الآخر الأوروبي، وستكف النماذج المعروفة في القديم عن الاشتغال كفاعلية مهيمنة، مما رسخ معيار القدامة والحداثة في ضوء علاقة العربي بالآخر الأوروبي. والسبب الرئيس هو أن الرومانسية أتت من خارج بنية الشعر العربي. ولكن هذا المعيار لم يكن أوروبيا كلية، لأن حدود الوعي بالمشروع الرومانسي الأوروبي بادية على تنظيرات الرومانسيين العرب وممارساتهم النصية»[4].

---

(1) Jauss (H. Robert), pour une esthétique de la réception, Gallimard, Paris, 1978, P 159 .

(2) Hebermas (U), le discours philosophique de la Modernité, op. cit., P. 8

(3) وولت وتمان (1819-1892) شاعر أمريكي، يعتبر أول شاعرعبرعن الديمقراطية الأمريكية، مارس أول الأمر التدريس والصحافة من الأغراض التي طرقها في شعره: الحب، والموت، والوطنية، والديمقراطية، وجمال الناحية الجسمانية في الإنسان وأهميتها. ويتميز شعره بنزعة صوفية، ويسوده شعور المحبة الذي يحس به الشاعر إزاء الإنسانية جمعاء. ويعد وتمان من أجرأ المجددين في الشعر، وأكثرهم أصالة في أسلوبه، فهو أول من كتب الشعر الحر من الأوزان التقليدية في اللغة الإنجليزية؛ وأهم ديوان له هو «أوراق العشب» الذي ظهر لأول مرة سنة 1855، وأضيفت له قصائد أخرى، في كل طبعة جديدة منه. من أهم كتاباته النثرية: «رؤى ديمقراطية» 1871، و«نماذج من أيامي» (1822-1883). وفي هذا الكتاب ترجم لحياته في صورة مذكرات ويوميات وانطباعات، ولاسيما انطباعات في أثناء الحرب الأهلية الأمريكية، حينما تطوع للترفيه عن الجرحى ورعايتهم في المستشفيات. يعد من أعظم الشعراء الأمريكيين، وأحد الذين كان لهم عميق الأثر في غيرهم، وخاصة خارج أمريكا، ذلك من ناحيتي شكل الشعر ومضمونه. المرجع: الموسوعة العربية المسيرة، 1981، ص. 1971، دار نهضة لبنان، للطبع والنشر، بيروت، لبنان.

(4) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاته، الرومانسية العربية، المرجع السابق، ص 23-24.

ويضيف أن «مفهوم الثورة حاضر في الرومانسية العربية ولكنه يختلف من مر حلة إلى أخرى ومن جماعة شعرية إلى أخرى كذلك. فخليل مطران، المعروف في بداياته بالثورة المكشوفة على العثمانيين، كان في مصر ميالا إلى مراعاة المجال الشعري والاجتماعي الذي يعيش فيه (...) أما في المهجر الأمريكي فإن أعضاء الرابطة القلمية كانوا أوضح في استمرار ثورتهم التي كانت عبرت عن نفسها في لبنان، حيث الثورة كانت لديهم شبه شمولية، تتوجه نحو الدين ورجاله في الوقت ذاته الذي تنفجر في اللغة كما ينفجر تصور النص باختصار، وهي الثورة ذاتها التي اقتصرت في مصر على اللغة والأدب دون المساس بالدين وغيره من المؤسسات الاجتماعية»[1].

ويرى محمد بنيس «أن الرومانسية العربية لم تستند لرؤية فلسفية شمولية، تبعا لغياب الخطاب الفلسفي في الثقافة العربية الحديثة على الأقل، ولسيادة الخطاب الديني بمشتقاته المتعددة، ومن ثم فإن الرومانسية كنسق شمولي للرؤية إلى الأدب والحياة لم تخترق بنية الثقافة العربية الحديثة»[2]. وقد استدل محمد بنيس بنقد العقاد لشوقي فاستخلص منه ثلاث نقاط أساسية يمكن تلخيصها في «الوجدان والعاطفة والوحدة العضوية للقصيدة»[3]. ويضيف محمد بنيس «أن أهداف مجلة أبوللو أبسط من كل ذلك، وهي تنحصر في:

1. السمو بالشعر العربي، وتوجيه الشعراء توجيها شريفا.
2. مناصرة النهضات الفنية في عالم الشعر.
3. ترقية مستوى الشعراء أدبيا واجتماعيا وماديا، والدفاع عن كرامتهم.

---

(1) المرجع السابق، ص. 24.
(2) المرجع السابق، ص. 25.
(3) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

إن هذه المواقف والأهداف لم تصدر عن رؤية شمولية للشعر والشاعر وعلاقتهما المتوترة بالزمن والحياة ضمن نسق فلسفي يقوم بنقد معمم للنسق الفكري المحدد لبنية الثقافة العربية الحديثة. وحتى الشابي، الذي قام بنقد عاصف للخطاب التقليدي حول الخيال، منقادا في ذلك برأي كولريدج في الخيال الخلاق، لم يتمكن من إعادة قراءة قديم الممارسة العربية في ضوء الموجهات الرئيسية للعلاقة بين النثر والشعر، أو الأجناس الأدبية، أو قضايا الحلم والخيال كعنصرين متلازمين لإعادة بناء فضاء الداخل. وبقدر ما كانت الطروحات النظرية محدودة فإن الممارسة النصية لجبران خليل جبران وللشابي هي وحدها التي تساعدنا في ضبط تصور الرومانسية العربية كأفق للهدم والمغامرة. ومن ثم فإن المفاهيم المؤطرة للحداثة الشعرية لدى الرومانسية العربية، وهي التقدم والنبوة والحقيقة والخيال، ستعثر على مجال التعبير عن نفسها في الممارسة النصية بعد أن كادت تنسى ضرورتها في الخطاب النظري الذي استحوذ على كل من جماعة الديوان وجماعة أبولو قبل غيرهم[1].

إن الرومانسية العربية أخذ مشهدها «بالانبثاق منذ السنوات الأولى من بداية هذا القرن، من خلال الأعمال اللبنانية أساسا، على عكس الشعر التقليدي الذي انطلق من مصر. فخليل مطران نشر ديوانه سنة 1908، وجبران خليل جبران نشر كتاب الموسيقى سنة 1905. وشيئا فشيئا عرف المشهد كيف يتسع في المهجر ومصر معا، ثم يشمل الأقطار العربية الأخرى في المشرق والمغرب، تبعا للشرائط الثقافية، والاجتماعية التاريخية»[2]. وقد اعتمد محمد بنيس على «ممثِلين للمركز الشعري الرومانسي العربي وهم خليل مطران كحدود سفلى وجبران كحدود عليا،

---

(1) المرجع السابق، ص. 25-26.
(2) المرجع السابق، ص. 28.

ثم أبو القاسم الشابي كتنويع على الحدود العليا»[1]. أما المغرب فيمثله عبد الكريم بن ثابت، وقد جعل جبران خليل جبران كحدود عليا لأن «له استثنائيته، وممارسته للرسم لا ترقى إلى إنتاجه الأدبي. فرؤيته وكتابته نسيج متفرد يكاد يكون معزولا في الثقافة العربية الحديثة وهو الكاتب الذي لا يمكن مقارنته بأي كاتب أو شاعر عربي آخر، كما هو حال جميع المتفردين قديما وحديثا، لما أنجزه من مشروع إبداعي متماسك ومتجانس باللغة العربية ثم الإنجليزية، وموقعه في الحدود العليا للرومانسية العربية ذو مصدر معرفي أساسا، وهذا المصدر هو المعيار الوحيد لتعيين الحدود»[2]. وقد جعل محمد بنيس الشابي كتنويع على الحدود العليا لأنه شعلة أخرى. فأبو القاسم الشابي «الذي سحره الموت، أراق دمه على هيكل الشعر والخيال والجمال، وهو في حالة الفتنة الماكرة. مع شعراء جماعة أبولو في مصر ابتدأ الرحيل في متاه الحدود الشعرية، وفي داخل الجماعة سكن إيقاعه الشخصي»[3].

والرومانسية التي «رحبت بالعاطفة والخيال فكانت بذلك انتفاضة على الماضي بكل مخلفاته الفنية متأثرة بالآداب الأوروبية. ويشير إلى أن الرومانسية بقواعدها» بيئة صالحة «لأن تتنفس فيها الحداثة أو أن تتنفس هي في الحداثة. المهم أن هناك علاقة بينهما، فالحداثة «بدأت بدايات متأنقة» كالرومانسية. وهي كالرومانسية أيضا في كونها انتفاضة ذات طابع عالمي ضد الماضي ومخلفاته الفنية. انتفاضة ذات أفكار وأشكال وقيم بارزة انتشرت من قطر إلى آخر لتصب في التراث الغربي. ولعل من أوضح ما يشير إلى هذه العلاقة أن كلمة الحداثة كانت تستعمل من حين إلى آخر مرادفا للرومانسية. وهذا يوحي بوجود مضامين، أو جذور مضامين حداثية في

---

(1) المرجع السابق، ص 29.

(2) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

(3) المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

الرومانسية أو جذور مضامين رومانسية في الحداثة. وكون الرومانسية (إذا صح هذا) هي من بين ما تناولته الحداثة بالتحطيم. لا ينفي تلك العلاقة بينهما. لأن الحداثة - كما عرفنا - تحطم حتى نفسها بهذا التجاوز الذي تلح عليه من خلال فكرة «اللحظة» الحداثة إذن حاضرة في الحركة الرومانسية مثلما هي حاضرة في الحركات التي بعدها. وذلك بسبب استمرار وجود عناصر رومانسية في الحداثة»[1]. ولذلك وصف كمال أبو ديب الحداثة «بظاهرة الالتباس، ظاهرة التضاد الداخلي. وفي ضوء ذلك نفهم تحول الحديث إلى إشكال، والشعر الحديث إلى شعر ملتبس، متعدد الدلالات»[2].

والواقع هو أن الشعر الحديث يتأثر بالثقافة العربية من ناحية وبالثقافة العالمية من ناحية أخرى، فألوانه هي من ظلال هذا التفاعل، وهي بناء على ذلك ألوان طبيعية لا تضع فيها مطلقاً، بل لها جمالها وانطباقها على الحياة العصرية التي يعيشها أولئك الشعراء، وهي مزيج من الروح الغربي (وهوالغالب) ومن الروح الشرقي، فليس تعبيرهم الصادق عنها هو التصنع وإنما التصنع يكون بالتجرد عن عصريتهم هذه. كذلك كان الحال في عهد أبي تمام والمتنبي فقد كان شعرهم معبرا عن الروح العربية وعن الحكمة الإغريقية التي ظفر عصرهما بها والتي لم يكن لهما أن يتجاوزاها[3].

إن الحداثة ليست تمرداً كليّاً على الأساليب الشعرية الموروثة ولا خضوعاً تامّاً لها ولكن الشاعر الملم بقواعد اللغة وأصولها، وبالأساليب الشعرية المتأثرة بهذه اللغة، يتمكن من توظيف هذه القواعد بحرية للتعبير عن ذاتيته وموقفه من الكون والعالم.

---

(1) عبد الرحمان محمد القاعود، مجلة عالم المعرفة، الإبهام في شعر الحداثة، المرجع السابق، ص. 89 .
(2) المرجع السابق، ص. 75.
(3) مجلة أبوللو ، المجلد 3، العدد 4، دجنبر 1934 ، الهيأة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص. 418.

# 4. الشعر المنثور وسلطة النص المقدس

نجح شعراء المهجر في استخدام معجم «الكتاب المقدس» الذي ترجم إلى اللغة العربية، بالإضافة إلى معجم الشعر العربي القديم للتعبير عن مضامينهم الجديدة وعالمهم الشعري، فمعظم شعراء الرابطة القلمية من لبنان وسوريا، جاءت أشعارهم شديدة التأثير بالتراتيل البروتستانتية العربية وبأسلوب الكتاب المقدس. فقد كان أسلوب جبران جد متأثر بلغة الترجمة البروتستانتية للكتاب المقدس.

وكان للترانيم الكاثوليكية تأثير كبير على الشعراء وخاصة الذين درسوا في المدارس الكاثوليكية (مدرسة الحكمة) وكان جبران من الطلبة الذين التحقوا بهذه المدرسة في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين (1897-1899).

يذكر «مارون عبود»[1]. أن قصائده الأولى التي أنشدها لأصدقائه هي ما اعتاد عليه من ترانيم، ويصرح أنه كان ينشد لهم بعض أناشيده في العذراء وولدها المسيح وأن الأمير الدرزي رفيق أرسلان كان يخصص جوائز للمعرفة المسيحية، ولعل أولى القصائد الحديثة ترجع إلى ما كتبه الشاعر العصري شبلي الملاط، وهو أحد المعلمين في كلية الحكمة، في قصيدته «الجمال والكبرياء» واعتبرها مارون عبود من أولى القصائد في تطور الشعر العربي الحديث؛ وكان الشاعر جد متأثر بأستاذه عبد الله البستاني (1854-1930) وهو من الشعراء المجددين في مجال «الشعر القصصي والمسرحي»[2].

---

(1) مارون عبود، أحاديث القرية، في الفصل الذي كتبه بعنوان عامان في مدرسة الحكمة، 1905- 1906، بيروت 1963، الطبعة 2، ص.113- 116.

(2) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

وذكر أحمد فارس الشدياق في كتابه «الساق على الساق» أربعة أبيات من شعر غير مقفى مختلف الوزن، ويفسح عن رغبته في إصدار ديوان من هذا النوع[1].

ساعة البعد عنك شهر وعام الـ وصل يمضي كأنما هو ساعة
أتنجم الليل الطويل صبابة وتنجمي لنجوم ذي تفليك
يخنق مني القلب أن هبت الصبا ويذكرني البدر المنير محياك
ألا ليت شعري كم أقاسي من النوى وأنحائه قلب يذوب تجلدا

ولعل الشدياق كان جد متأثر بهذا النموذج الشعري الجديد في الأدب الفرنسي والإنجليزي. وكانت الترانيم العربية توضع بألحان إنجليزية أمريكية وتغنى في المدارس.

وظهر الشعر المقطعي في ترجمة الترانيم والأناشيد المسيحية، وتعتبر ترجمة سليمان البستاني «لإلياذة هوميروس» نموذجاً لهذا الشعر.

وقد كان ليعقوب صروف (1852-1927) تأثير كبير على سليمان البستاني في حثه على ترجمة الإلياذة على النموذج الغربي يقول: «سألنا بعض الشعراء البارزين في زماننا عن الطريق إلى تحرير الشعر العربي من ربقة الأغلال التي تقيده. ولقد نصحناهم بترجمة هوميروس وملتون وغيرهما من فحول الشعراء فاستمعوا إلى نصيحتنا. ولئن استطاعوا أن ينظموا هذه القصائد دون أن يفقدوا بلاغتهم فإن شعراءنا سيغيرون فكرتهم عن الشعر والشعراء، وسيهجرون الطريقة التي اتبعوها حتى الآن، واتبعوا طريقة الغرب»[2]. وعلى هذا النموذج من الشعر المقطعي للإلياذة أطلق النقاد اسم الشعر العصري[3].

---

(1) س. موريه، الشعر العربي الحديث، ترجمة وتعليق د.شفيع السيد وسعد مصلوح، المرجع السابق، ص. 194
(2) مجلة المقتطف، المجلد 16، عدد 3، 1892، ص. 152.
(3) مجلة المقتطف، المجلد 2، ص. 162.

وديوان «أغاني الدرويش» لرشيد أيوب يشمل أربعين قصيدة وقد نظمت فيه أربع قصائد من الشعر المنثور[1].

وصفوة القول أن النص المقدس كانت له سلطة في تجديد الشعر، وظهور الشعر المنثور، نظراً:

- لتأثر الشعراء بأسلوب الكتاب المقدس، وبالترانيم والتراتيل البروتستانية العربية.
- للتأثر بالأدب الإنجليزي والفرنسي.
- لدور الترجمة في ظهور ألوان جديدة من الشعر.

## 5. الشعر المنثور والإبدالات النصية

اهتم النقد الأدبي في لبنان بمظهر الحداثة والتجديد. يقول خليل مطران «هذا شعر ليس ناظمه بعبده، ولا تحمله ضرورات الوزن أو القافية على غير قصده. يقال فيه المعنى الصحيح باللفظ الفصيح. ولا ينظر قائله إلى جمال البيت المفرد، ولو أنكر جاره وشاتم أخاه ودابر المطلع، وقاطع المقطع وخالف الختام. بل ينظر إلى جمال البيت في ذاته وفي موضعه، وإلى جملة القصيدة في تركيبها وفي ترتيبها وفي تناسق معانيها وتوافقها، مع نذور التصور، وغرابة الموضوع، ومطابقة كل ذلك للحقيقة وشفوفه عن الشعور الحر، وتحري دقة الوصف واستيفائه فيه على قدر»[2]. تلخص هذه القولة مفهوم الحداثة والتجديد في المعايير التالية:

- الابتعاد عن الأوزان والقوافي والتأكيد على حرية الشاعر.
- اشتراط الفصاحة في اللفظ والمعنى.
- النظرإلى جمال القصيدة الكلي لا إلى جمال البيت المفرد.

---

(1) رشيد أيوب، ديوان أغاني الدرويش، طبعة بيروت، 1958.

(2) خليل مطران، ديوان الخليل، الجزء 1، بيان موجز، ص 10.

- اتساع النظرة إلى جملة القصيدة سواء في تركيبها وترتيبها وتنسيق معانيها.
- الابتعاد عن المبالغة.

وبذلك يدعو خليل مطران إلى الوحدة العضوية للقصيدة، التي تحققت في شعر «جماعة أبوللو».

أثارت تجربة الشعر المنثور رد فعل عنيف في الأوساط النقدية المحافظة، تبلورت في إيجاد مفاهيم جديدة في تجديد الشعر تمخض عنه بروز مفاهيم أخرى للشعر والإيقاع والتعبير والموسيقى، فالشعر المنثور رافقه في نشأته غموض وتداخل بتوظيف صيغ النثر، فلقي انتقادات عنيفة أمام إصرار المحافظين على الأشكال الخليلية العمودية. يقول جبران: «من ير إلى القديم بعيون مركبة في ظهره، يستعبده القديم ويبقى عبد الأموات حتى يصير من الأموات»[1]. رفض جبران القديم لأنه لا يعبر عن أشياء جديدة، ما دفعه إلى البحث عن ماهية التجديد في الفن الشعري.

## 1-5. الحداثة في الشكل

أثار كمال خيربك إشكال بناء القصيدة تلك التي تتراوح بين الشعر المنثور (القائم على البيت الحر) وقصيدة النثر، فاعتمد على خمسة نماذج في سياق حديثه عن البنية الداخلية: القصيدة الأولية أو الخام، القصيدة نصف المبنية، القصيدة الفوضوية البنية، القصيدة المبنية، القصيدة المعقدة البناء. ويشرح ما يعنيه بالبنية الداخلية في قوله: "تنفصل البنية بنحو ما عن الصورة الوزنية واللغوية لكي تحدد الطريقة التي يتم بموجبها بناء القصيدة، ليس فقط على مستوى التطوير الفكري المحض لموضوعها، وإنما أيضا،

(1) جبران خليل جبران، المجموعة العربية الكاملة، ص. 368.

وخصوصا، من وجهة نظر معمارية، وإذن وظيفية وجمالية. إنها بمعنى من المعاني، التصور المشهدي، أو التمثل الفني للصورة، أو للتجربة. في هذا البناء (الذي هو القصيدة) نرى إلى اللغة والصورة، والنظام الإيقاعي (أو الفوضى الإيقاعية) أي كل ما يشكل لعبة (لعبة الإشارات الحاملة)، وإلى جانبها الفكرة المدلول عليها أو (الشحنة المحمولة) وهي تشكل مادة الدلالة الشاملة المستهدفة أو المتحققة»[1].

ويعتبر القصيدة المعقدة البناء أجود القصائد، بل ويطلق على شعرائها شعراء التقنية العالية[2]. وبذلك تكون الحداثة مبنية كلها على أساس الشكل، ويرى أدونيس أن التاريخ، في مرحلة من المراحل، سيعجز أن يحيط بالشكل. يقول أدونيس: «النثر ليس نهاية مطاف. كأن تقول: إن الوزن أو الإيقاع مرحلة، والنثر مرحلة أبعد، أبداً الشكل يستنفد كل تاريخ، وأنا أرى أن التاريخ سيعجز أن يحيط بالشكل. التاريخ نص، والشكل تنفس. الفرق بين الشكل والتاريخ هو الفرق بين الماء ومجرى الماء. الشكل ليس خطوطاً، أو كلمات منسقة بتطبيق ما.

الشكل هو في ذاته مضمون. والشعر بهذا المعنى هو الفوضى الرائعة كفوضى الطبيعة. القصيدة يجب أن تكون فوضى طبيعية»[3]. كما يرى أن «الكتابة بالنثر، من حيث هي تماثل كامل مع الكتابة الشعرية الغربية، وتغاير كامل مع الكتابة الشعرية العربية، إنما هي ذروة الحداثة»[4].

وقد اهتم أصحاب الشعر المنثور بالتجديد في البناء الفني والمقصود بالبناء الفني التجديد في الشكل الخارجي من حيث التفنن البياني والتجديد

---

(1) كمال خيربك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، الطبعة 1، 1982، ص. 362- 370.

(2) المرجع السابق، ص.367.

(3) أدونيس، مجلة مواقف للحرية والإبداع والتعبير، العددان 13و14، كانون الثاني- نيسان1971، مطبعة حايك وكمال، بيروت، ص. 2.

(4) أدونيس، محمد بنيس، أمين صالح، قاسم حداد، كتاب البيانات، تقديم محمد لطفي اليوسفي، دفاتر كلمات، الطبعة1، 1993، البحرين، ص. 23.

العروضي والتنويع في الأوزان وفي الشكل. وهذا لا يمكن فصله عن التجديد في البناء الداخلي لأن العمل الفني وحدة متناسقة[1]. أما التجديد في البناء الداخلي فيقصد به تنسيق الأفكار والصور الشعرية والأخيلة والعواطف ومراعاة النسب بينهما وبين الشكل الخارجي أو البناء الفني. أما الوحدة العضوية فقد تحققت بصورة واسعة في شعر جماعة «أبوللو»[2].

واستخدم شعراء «أبوللو» بحورا جديدة وحاولوا أن يمزجوا بين البحور المختلفة كما تحرروا من القافية الموحدة والتزموا الوزن (الشعر المرسل) ونوعوا أحيانا في الوزن والقافية (الشعر الحر) ونسجوا على غرار الموشحات وتوسعوا فيها توسعا كبيرا[3].

وقد تفنن أبو شادي في استخدام التفاعيل، ففي بعض الأحيان يستعمل تفعيلة واحدة للشطر الأول وتفعيلة واحدة للشطر الثاني ويبني منهما قصيدة واحدة مثل قوله من قصيدة «يا أمل»[4]:

يا أمل ! يا أملْ !
يا هوى من عملْ
يا حُلّى للبطلْ
يا قوى في الجلل
يا دوا للكلل
يا لظى للكل
يا على من وصل
يا حمى من فشل

---

(1) عبد العزيز الدسوقي، جماعة أبوللو وأثرها في الشعر الحديث، جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالية، 1960، ص. 523.
(2) المرجع السابق، 1960، ص. 559.
(3) المرجع السابق، 1960، ص. 526.
(4) المرجع السابق، 1960، ص. 527.

والقصيدة من الشعر المنثور الذي «لا يتقيد بوزن ولا بقافية وإنما يعتمد على جمال الصورة ورشاقة الألفاظ وجرسها، وتصوير العواطف والخوالج»[1].

وبالرغم من أن التجديد العروضي لم يكن مقصوداً لذاته، إلا أن للشعر المنثور أوزانا خاصة، مما ينفي عنه صفة النثرية فقط، قد أخضعه الشعراء لضوابط معينة، وجعل له الريحاني وزناً مخصوصاً.

واستخدم شعراء المهجر أشكالاً متعددة وأنظمة متنوعة للأنظمة من القافية الموحدة والمزدوجة والمتنوعة؛ كذلك استعملوا أساليب متعددة في الوزن والأسلوب منها ما استمدوه من الإنجيل والترجمة العربية للتراتيل المسيحية ومنها ما ساروا فيه على الشعر العربي الكلاسيكي ومنها ما أخذوه من الأغاني الشعبية كما وجدوا في الموشح نموذجاً يوفر لهم حرية الشكل والقافية. وقد كانت الترانيم البروتستانتية تستخدم العروض الإنجليزي لأنها كانت تنشد في الكنائس مصحوبة بالعزف على آلة البيانو. كما نجد أن شعراء الرابطة القلمية لم يرضوا عن الأوزان الشعرية القديمة كالطويل والبسيط والمديد ولكنهم أعجبوا بالموشحات القديمة في أوزان الشعر فأكثروا من استعمالها. وهكذا أصبح الشعر صوت قائله مع حركة التحديث الشعري فغابت بذلك أغراض الشعر التقليدية وحلت محلها موضوعات جديدة فكان للحركة الرومانسية دور كبير في ربط الأدب بالذات وأصبحت الرؤيا أحد تجليات الحداثة الشعرية العربية.

(1) المرجع السابق، ص. 532.

## 2-5. الحداثة في اللغة

التجديد لا يرتبط بالشكل وحده، فليس الخروج على القافية والوزن أو إلغاء نظام التفعيلات تجديداً. كما أن اللجوء إلى الغموض والبساطة ليس تجديداً، إذ تختزل لغة الشعر كل «مكونات القصيدة الشعرية من خيال وصور موسيقية ومواقف إنسانية»[1].

ولغة الشعر هي لغة الخلق والإبداع الذي يعني استمرار تطور اللغة وتجديدها بتوليد صياغة جديدة. ولهذا يقال للنثر الجميل «نثر شاعري».

واهتم كمال خيربك بتطور «اللغة الشعرية» من بدايات عصر النهضة إلى ظهور حركة «شعر» مشيرا إلى خصائصها عند الشعراء الرومنطيقيين وشعراء المهجر، وإلى الأثر الكبير الذي أضفاه جبران خليل جبران عليها ممهدا لمواقف شعراء الحركة الحديثة الأول ومن ثم حركة «شعر» من اللغة. وذلك في تحديهم لأعرافها وقواعدها: «تتمثل واحدة من الظواهر المميزة للشعراء المحدثين بالإهمال الذي يبدونه لقواعد النحو وفقه اللغة (الفيلولوجيا)، ويشير خرق القواعد النحوية لدى بعض هؤلاء الشعراء إما إلى انعدام المعرفة الكافية بالنحو، وإما إلى عدم المبالاة بسلطة القواعد المكتوبة، وفي الحالتين ثم امتناع واضح عن التطابق مع النظام القائم والمتناقل عبر التراث. بل أكثر من هذا، إن هذه اللامبالاة تتخد لدى بعض الشعراء صيغة فعل إرادي أو عمدي يبدو كما لو كان يشكل جانبا من هذا الديالكتيك الإبداعي القائم على الهدم وإعادة البناء الذي يطمح الشاعر الحديث إلى تحريكه في اللغة العربية»[2].

---

(1) السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار النهضة، بيروت، الطبعة 3، 1984، ص 5.

(2) كمال خيربك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، المرجع السابق، ص.149.

ويتابع ما أحدثه شعراء الحداثة من انزياح عن اللغة المألوفة وتأثر بعضهم بالترجمات الأوروبية مما أدى إلى نثرية الخطاب الشعري. وقد طرح كمال خيربك ثنائية (التبسيط اللغوي - التعقيد الدلالي) التي تتضمنها لغة الشعر الحديث، وبذلك حل الغموض بالشعر محل الوضوح عند القدماء والتبسيط محل فخامة اللفظ بينما «دعت حركة الشعر الحديث إلى تقنين عناصر اللغة الخطابية والاستعاضة عن التفسير بالتلميح أو الإيحاء وذلك بشحن المفردات بمعان لا تحملها بالأصل أو لم تعتد أن تحملها»[1].

## 6. الشعر المنثور والمسألة الأجناسية

الشعر المنثور جنس شعري متأثر بمحمولات حركة التحديث الشعري، لا يحيلنا على الشعر ولا على النثر، ويجمع بين مكونين إبداعيين (الشعر والنثر). وهذا ما دفع بنا إلى النظر في المسلمات الأجناسية أي العلاقة بين الشعر والنثر. فالرومانسية في العالم عُرفت «باختراق الحدود بين الشعر والنثر، عن طريق إدخال الشعر إلى النثر، ثم بتمجيد النثر وهدم الحواجز بين الأجناس الأدبية»[2].

وتسمية الشعر المنثور في العالم العربي، مصطلح يستخدم في تسمية أجناس أدبية متعددة كما سبق الإشارة إلى ذلك، وهو شعر لا ينتظمه وزن ولا قافية، إلا أنه لا يخلو من خاصيات الخطاب الشعري. (الصور - الإيقاع - التخييل...). ولعل استشكال مصطلح «الشعر المنثور» في العالم العربي بسبب سوء الترجمة أدت إلى تعدد تصنيفاته، وغموضه، وتضارب الآراء النقدية حوله. فعده رواده كجنس شعري له خصوصياته المستقلة، وقد جعل له الريحاني «وزناً مخصوصاً» كان تمرد الشعراء عنه، سبباً في ظهور هذا الشعر، وفرق أبو شادي بينه وبين باقي ضروب الشعر، كالشعر

---

(1) المرجع السابق، ص. 186.

(2) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، الرومانسية العربية، المرجع السابق، ص. 33 .

الموزون المرسل، والشعر الموزون الحر، وحظي بتسميات عديدة عند باقي الشعراء والنقاد. (انظر الفصل الثاني).

## 1-6. الشعر المنثور والنثر الشعري

جاء في معجم مصطلحات الأدب:

الشعر المنثور prose poems نمط من الكلام بين الشعر والنثر، يختلف عن النثر بنغمته الموسيقية وجمله المنسقة تنسيقا شعريا أخاذا، كما يختلف عن الشعر بتحلله من الوزن والقافية، وللشعر المنثور أصل قديم في مقامات بديع الزمان الهمذاني والحريري وتوقيعات الخلفاء العباسيين[1].

«النثر الشعري poetic prose» ذلك النثر الذي يتميز ببراعة السبك ويستخدم المحسنات اللفظية والمجازات والأوزان الإيقاعية الشائعة في الشعر عادة. وفي النثر العربي نجد مثل هذه الشاعرية في مقامات البديع الهمذاني (293 هـ) ومنها في مقامته الفريدة قوله في زهير: «فما تقول في زهير؟ قال: يُذيب الشعر والشعر يُذيبه. ويدعو القول والسحر يُجيبه». وقد لعب السجع دورا هاما في إضفاء الشاعرية على النثر الفني العربي[2].

و«النثر الشعري» من أكثر المصطلحات التي وظفها النقاد في إحالتهم على الشعر المنثور، وغالباً ما تصادفنا عبارة (الشعر المنثور أو النثرالشعري) ونجد أحد مؤرخي الأدب في لبنان وهو الأب لويس شيخو اليسوعي يخلط بين هذا الشعر المنثور وبين ما يمكن أن نسميه نثراً شعرياً جميلاً، فيعرف الإثنين تعريفا واحدا يقصد به الشعر المنثور الذي ابتكره أمين الريحاني ونحا فيه نحو الإفرنج. وقد فطن لهذا الخلط الدكتور أنيس المقدسي في كتابه «الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث» فقال عند حديثه عن التجديد

---

(1) معجم مصطلحات الأدب، مجدي وهبة، مكتبة لبنان، بدون تاريخ، ص.444.
(2) معجم مصطلحات الأدب، مجدي وهبة، مكتبة لبنان، بدون تاريخ، ص.421.

في الأساليب الشعرية: «وهنا لابد لنا من التمييز بين النثر الشعري والشعر المنثور. فالأول: أسلوب من أساليب النثر تغلب فيه الروح الشعرية من قوة في العاطفة وبعد في الخيال وإيقاع في التركيب وتوفر على المجاز وقد عرف بذلك كثيرون وفي مقدمتهم جبران، حتى صاروا يقولون «الطريقة الجبرانية» ثم يعرف الشعر المنثور بقوله: «والشعر المنثور غير هذا النثر الخيالي، وإنما هو محاولة جديدة قام بها البعض محاكاة للشعر الإفرنجي. وممن فتحوا هذا الباب، أمين الريحاني»[1].

وللريحاني شعر منثور في الاجتماع والحكم والفلسفة، فديوانه الريحانيات يتضمن قطعاً جميلةً مثل «داويني ربة الوادي»، «ريح سموم»، «الوادي»، «الثورة» وغيرها من النصوص المنثورة.

والشعر المنثور من وجهة نظر تاريخية «لم يكن تطورا طبيعيا في الشعر العربي الحديث، دفعت إليه حاجات فنية أو نفسية. إن لجوء الشعراء الغربيين إلى وسيلة النثر قد حدث لدى شعراء (بعضهم رفيع المستوى) بدأوا كتابة الشعر المنثور أولا مثل بودلير ورمبو وملارمي. وكان ظهور الشعر الحر عندهم مثلا كما يصفه غوسطاف كان Gustav Kahn الذي قد يكون (أول من دعا إليه) مسألة «تطور منطقي» من النثر الشعري. غير أن تطور الشعر المنثور في العربية لا يكشف عن طموحات مشابهة لدى كتاب الشعر المنظوم»[2].

النثر الشعري هو الكتابة النثرية التي تستخدم الأسلوب الشعري مع صور شعرية وشيئ من العاطفة العالية. لذا فهو يختلف عن الشعر المنثور في أسلوبه. فأسلوب النثر الشعري قد يشبه أسلوب المقالة المعتادة من حيث نظام الفقرات وإمكان ورود الجمل الطويلة، وقد يمكن استخدامه في رواية كاملة.

---

(1) نادرة جميل السراج، كتاب شعراء الرابطة القلمية، عن أنيس المقدسي، دار المعارف، القاهرة، ص. 244.
(2) سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، المرجع السابق، ص.695.

وهذا النوع من النثر استعمله جبران في الرواية والقصص القصيرة وفي كثير من كتابات أخرى. أما «الشعر المنثور» فهو عادة أكثر انتقاء في موضوعه الذي يبقى أكثر شاعرية، لا يسترسل في الشرح ويختلف في بنائه وهيكله. فهو يطمح إلى الشكل الشعري بأسطره القصيرة (المقفاة أحيانا) ولغته الأكثر توترا، وتقسيمه للقصيدة إلى مقاطع. غير أن الشعر المنثور في العربية يندر أن يبلغ الاقتصاد والتوتر والتركيز الذي اختص به الشعر الموزون الجيد رغم أنه لا يقصر عنه في انهماكه العاطفي[1].

## 2-6. الشعر المرسل

جاء في معجم المورد لمنير البعلبكي:

«الشعر المرسل Blank verse : يطلق عامة على الشعر غير المقفى، ويراد به في الشعر الإنجليزي خاصة الأبيات غير المقفاة ذات التفاعيل اليامبية الخمسة؛ مثال ذلك: الشعر الذي كتب به شكسبير مسرحياته وملتون ملحمته: الفردوس المفقود Paradise lost الفردوس المستورد Paradise regained. ويرجع الفضل في ذيوعه بالمسرحية الإنجليزية في القرن السادس عشر إلى كريستوفر مارلو «Christopher Marlowe» الشعر المرسل blank verse : الغير المقفى»[2].

الشعر المرسل إذن: هو الشعر الذي يتحرر فيه الشاعر من القافية أو يلغيها، ويرسل الشعر إرسالاً، وقد دعا إليه كل من مطران وأبو شادي وشكري وغيرهم من الأدباء. ويتكون الشعر المرسل في الإنجليزية من أبيات غير مقفاة من الوزن الأيامبي للتفاعيل الخمس، ويستخدم في الشعر الملحمي والدرامي. ونلاحظ أن بعض الشعراء يدخلون المزدوج في

---

(1) المرجع السابق، ص. 129.
(2) المرجع السابق، ص. 129.

الشعر المرسل لأن شكسبير استعمل هذا النموذج في مسرحياته إلا أنه لم يستعمله إلا في بعض المناظر القليلة أما معظم المشاهد فقد كان يكتبها بالشعر المرسل.

أبو شادي يعرف الشعر المرسل في الشفق الباكي[1] حيث قال: «يعد من الشعر المرسل نسبيا ما تجرد من التزام القافية الواحدة، وإن كان ذا قافية مزدوجة أو متبادلة، ولكن الحقيقة أن الشعر المرسل «blank verse» لا يوجد فيه أي التزام للروي».

والتجربة الثانية في النظم غير المقفى في بداية القرن العشرين قام بها بولس شحادة في مقال نشر بمجلة الهلال تحت عنوان «الشعر الموزون غير المقفى»[2]. وقد رد على مقال جرجي زيدان شجع فيه الشعراء على كتابة الشعر المنثور ولذلك دعا بولس إلى ضرورة نظم الشعر الموزون الغير المقفى مجاراة للشعراء الأوروبيين والشعراء العرب ما قبل الإسلام، لما في هذا الشعر من حرية وتلقائية معتبراً هذا النوع أجود من الشعر المنثور، لذلك يدعو الشعراء إلى ترجمة مسرحية شكسبير إلى هذا النوع من النظم.

ويلاحظ أن الشعراء المحدثين استخدموا مصطلح الشعر المرسل متأثرين بمصطلح ابن خلدون، ففي الفصل الرابع والأربعون من المقدمة يقسم ابن خلدون الكلام إلى فني النظم والنثر؛ إذ جعل «الشعر المنظوم وهو الكلام الموزون المقفى ومعناه الذي تكون أوزانه كلها على روي واحد وهو القافية، وفي النثر وهو الكلام غير الموزون وكل واحد من الفنين يشتمل على فنون ومذاهب في الكلام، فأما الشعر فمنه المدح والهجاء والرثاء وأما النثر فمنه السجع الذي يؤتى به قطعا ويلتزم في كل كلمتين منه

---

(1) أحمد زكي أبو شادي، الشفق الباكي، المرجع السابق، هامش 1، ص. 14.
(2) مجلة الهلال، مجلد 14، العدد 4، 1906 ص 214- 216.

قافية واحدة يسمى سجعا ومنه المرسل وهو الذي يطلق فيه الكلام إطلاقا ولا يقطع أجزاء بل يرسل إرسالا من غير تقييد بقافية ولا غيرها[1].

وبرز باكثير كشاعر مسرحي، ونتناول مسرحيته الشعرية المرسلة «أخناتون ونفرتيتي» سنة 1938، حيث نشرها في القاهرة سنة 1940، نهج فيها طريقة «الشعر المرسل الطليق» الذي يستخدمه شكسبير في شعره المسرحي. وهي تجربة جديدة مختلفة عن تجربة أبي شادي والريحاني إذ دمج شكل الشعر المرسل والمنطلق في شكل جديد يلائم الشعر المسرحي، وسماها في مقدمته «النظم المرسل المنطلق» مقترحا المقابل لها بالإنجليزي «runing blank verse» . ففي مسرحية «أخناتون» اقتصر على بحر واحد هو المتدارك أو المحدث (عند باكثير) وقد قدم لهذه المسرحية عبد القادر المازني فشهد لصاحبه بالمقدرة الشعرية ولكنه شك في مدى صلاحية هذا البحر الذي تخيره في هذا الظرف من الشعر المرسل، فتمنى لو أن أحمد باكثير جعله قصة منثورة. ويضيف المازني أن بحورا لا تكاد تصلح للحوار لما يغلب عليها من موسيقى، ومن هنا تأتي صعوبة النظم في القصص التمثيلي ويحسب أن الشاعر «قد وفق على اختيار بحر لشعره التمثيلي يسهل وروده على الآذان ويطرد فيه الكلام اطراد النثر»[2].

أما نيقولا فياض فقد أطلق على شعره «شعر غير منتظم أو النظم المرسل المنطلق» وكذلك مصطلح «الشعر الطليق»[3].

وفي مقالة لرمزي مفتاح، تحت عنوان «الشعر المرسل وفلسفة الإيقاع»[4]. يرى أن الموسيقى من أهم محاسن الشعر، وموسيقى الشعر (يعني الإيقاع) من خاصيات الشعر الأساسية، وتشتمل على الوزن،

---

(1) مقدمة ابن خلدون، المرجع السابق، ص. 566-567.

(2) علي أحمد بكثير، أخناتون ونفرتيتي، ص. 7- 8.

(3) مجلة الرسالة، المجلد 13 ، عدد 625، 1945، ص. 680- 681.

(4) مجلة أبوللو، العدد 2، المجلد 2، نونبر 1933، ص. 192- 203 .

والقافية، والتصريع، والترصيع، وانسجام مخارج الحروف والألفاظ. وقد جعل للقافية ميزتان هما الموسيقى وإظهار المقدرة اللغوية وإهمالها له ميزتين أيضاً وهما حرية التعبير من جهة وإكساب الشعر صفة السمو عن الصناعة اللفظية وهذا يخفف العبء عن الشعراء الذين يفتقدون هذه المقدرة اللغوية؛ ويرى أن موسيقى القافية تتجلى في الإيقاع لذلك فالإيقاع ضرورة فيزيولوجية وطبيعية، فالابتعاد عن القافية في الشعر المرسل يمنح الشاعر الإحساس بالحرية؛ وقد قام بإثبات هذه النظريات بالطرق الطبية التجريدية كل من «بافلوف وفاندايك».

ويضيف بأن القافية تمتاز بنوع من الموسيقى الإيقاعية وحذف الشعراء للقافية في الشعر المرسل يمنحهم نوعا من الإحساس بالحرية ولا بأس من حذف القافية إذا استطاع الشاعر أن يعوض موسيقى القافية بموسيقى الألفاظ والحروف فضلا عن الوزن؛ والقافية الموحدة دون ريب قد تكون قيدا على الشاعر في بعض الشعر القصصي والتأملي حيث تؤدي إلى الغموض واللبس وبه تفقد دقة المعنى؛ وطبيعة اللغة العربية هي التي أدت إلى بقاء القافية في الشعر مدة طويلة لغنى هذه اللغة ومرونتها وفي مقابل ذلك يرى أن إهمال القافية في الشعر الغربي لا يؤثر نسبياً على موسيقى الشعر لأن عكس ما نجده في اللغة العربية، فالقافية في الشعر الغربي "قلما تتركب من أكثر من وتد واحد وأما في الشعر العربي فالقافية كما يعلم الجميع ليست الكلمة التي ترد في آخر البيت ولكنها وزن بعينه قد يستغرق كلمة أو كلمتين أو أكثر أو أقل ولا يمكن أن يكون مركبا من وتد واحد، ولذا فحذف القافية كبير الأثر»[1]. ولهذا أحس أن قصيدة سهير القلماوي «ذو الفأس» وهي من الشعر المرسل لم تحض بنجاح[2].

---

(1) مجلة أبوللو، العدد 2، المجلد 2، نونبر 1933، ص195.

(2) مجلة الرسالة، المجلد 13، عدد 625، 1945، ص.196.

ويعلق في نهاية مقاله بأن المسألة لا تكمن في اعتياد الآذان الشرقية للشعر المرسل بعد عشرين أو ثلاثين ديواناً، بل أن المسألة تقتضي أولاً تغيير خصائص الأسلوب في اللغة العربية بسبب إثراء اللغة بالاستعارات وهي مسألة شاقة ولكن يمكن تجاوزها وتغيير الذوق الشرقي الذي ألف النغم البطيء ففضله على المعنى وبذلك آثر موسيقى الشعر على التأمل والتفكير، فالذوق الفني رهين بتغير الثقافة والمجتمع والمدنية حينئذ يمكن للفن أن يتخذ سمة جديدة[1]. وقد كتب عبد الرحمان شكري أيضاً عن الشعر المرسل بسبب تأثره بالشعر الإنجليزي. ونجد في ديوانه ضوء الفجر الذي نشر سنة 1909م قصيدة من الشعر المرسل في 158 بيتاً من البحر الوافر وهي قصيدة «كلمة العواطف»[2].

وامتازت سهير القلماوي في دعوتها للشعر المرسل لما يتسم به من موسيقى جديدة في ألفاظه وحروفه دون اللجوء إلى القافية الموحدة، في حين ترفض الشعر الحر الذي أشارت إليه بالشعر الحديث. وترى الشاعرة أن عليها أن تكتب ويكتب غيرها من أنصار الشعر المرسل قصائد لإقناع الذوق العام. ويرى أبو شادي أن كل ما تصرح به القلماوي جميل، ولكن هذا لا يمنع من نظم الشعر المرسل أولاً ثم نظم الشعر الحر كما فعل هو شخصياً وكما فعل عبد الرحمان شكري وغيره من الشعراء دون مبالاة بالذوق العام، كما يدعو أبو شادي إلى تكوين تقاليد الشعر الحر بالإبداع في نماذجه لخدمة الشعر العربي[3].

ووظف الشعراء مصطلح «الشعر المرسل» في «الشعر القصصي والتمثيلي»، فقد جاء في مجلة «الكاتب» سنة 1976 تحت عنوان «الشعر

---

(1) مجلة الرسالة، المجلد 13، عدد 625، 1945، ص. 98.
(2) ديوان عبد الرحمان شكري، الإسكندرية، 1960 ص. 200-206
(3) مجلة أبوللو، العدد 2، أكتوبر 1933، ص 91 - 90.

المرسل»، رواية «مقتل سيدنا عثمان» وهي تمثيلية تاريخية لمحمد فريد أبو حديد، والمسرحية تقع في خمسة فصول، جاء في الفصل الثاني منها:

من على الناس أمير المؤمنين؟
أعلي وابن عوف والزبير؟
ما لهم يأتون في كل حديث
تحت ستر النصح والقول الحسن؟[1].

وجاء في تقديم العدد 181، من نفس السنة، تحت عنوان: الشعر المرسل، قصيدة ميسون ... الغجرية! ل د: محمد عبد المنعم خاطر، «وهي العمل الثاني لرواية» مقتل سيدنا عثمان «كتبها أبو حديد في شكل أبرا غنائية على أمل أن يشترك في تمثيلها وغنائها كل من عبد الوهاب وأم كلثوم، ولكن عبد الوهاب غضب عليه في حينها فأهمل المشروع»[2]. وهكذا ظل مصطلح الشعر المرسل متداولا في أعداد مجلة «الكاتب» بإحالات مختلفة ومتنوعة في النوع والشكل والريادة. ومنهم من اعتبره تطويراً للشعر الحر. فقد جاء في العدد 206 (ماي 1978) تحت عنوان «باكثير... وبداية الشعر الحر، أخناتون.. ونفر تيتي..» جاء في تقديمها في دراستنا السابقة عن ترجمة روميو وجولييت فندنا دعاوي باكثير في ريادته المطلقة «للشعر المرسل». وفي هذه الدراسة نعرض لخناتون ونفرتيتي وللون آخر يعتبر امتداداً للشعر المرسل، وتطويراً له هو الشعر الحر، ونتفق هنا مع باكثير في ريادته لهذا اللون، تلك الريادة التي سبقت زمنها بعشر سنوات على الأقل، سبقت محاولات بدر شاكر السياب، ونازك الملائكة، وصلاح عبد الصبور وغيرهم من الشعراء المجددين، وفي سبيل ذلك قمنا بتحليل وافٍ عن أول عمل من هذا اللون هو مسرحية «أخناتون و نفرتيتي». جاء منها في صفحة 8.

---

(1) مجلة الكاتب، وزارة الثقافة، الهيأة المصرية العامة للكتاب، مصر، عدد 180، 1976، ص. 62.
(2) مجلة الكاتب، وزارة الثقافة، الهيأة المصرية العامة للكتاب، مصر، عدد 181، 1976، ص. 24.

حكى لي أبي يوما بأن فرعونا كاهنا
سيجيء بدين جديد ويمحو دين آمون
وروى لي من وصفه وشمائله مالا
ريبٌ عندي في أن هذا الذي تحذرون[1].

ونقرأ في العدد 19 (فبراير1977) تحت عنوان «الشعر المرسل سهراب ورستم»الملحمة الضائعة لعبد المنعم خاطر، جاء في تقديمها «ترجمها بالشعر المرسل عن الشاعر الإنجليزي» ماتيو أرنولد «وهي من أساطير الفرس القديمة التي خلدها الشاعر الفارسي العظيم (الفردوسي) في ملحمته الشهيرة الشاهنامة». جاءت القصة كما جعلها الشاعر الإنجليزي موضوعا لقصيدة طويلة في صورة ملحمة، تشبه ملاحم «هوميروس» أو «فرجيل» عمادها الوصف المسهب الذي تشوبه المبالغة أحيانا». جاء فيها:

قال يصف سهراب، وخطاب رستم له:

فرآه في زهرة السن حلوا، وعليه من النعيم رداء
أسمر اللون، أهيف القدسيط، في قوامه كأنه عود سرو
قد روته نوارة سلبيل في رياض الملوك[2].

الملاحظ أن الشعر المرسل هو الشعر الذي لا يتقيد بقافية واحدة وإن تقيد في بعض الأحيان ببحر واحد. أما في الشعر القصصي فيعمد الشعراء إلى ترك القافية كما هو الشأن في الشعر الإنجليزي. ويرى بعض النقاد أن الشعر المرسل ليس شعرا عند القدماء[3].

---

(1) مجلة الكاتب، وزارة الثقافة، الهيأة المصرية العامة للكتاب، مصر، عدد 206، 1978، ص. 6.
(2) مجلة الكاتب، وزارة الثقافة، الهيأة المصرية العامة للكتاب، مصر، عدد 19، السنة 17، فبراير 1977، ص. 26.
(3) محمد عبد المنعم خفاجي، القصيدة العربية بين التطور والتجديد، دار الجليل، بيروت، الطبعة 1، 1993، ص. 15.

وفي سنة 1933 نشر محمد عوض محمد، في مجلة الرسالة، مقالا ينتقد فيه نظم الشعر المرسل «blank verse» والشعر الحر «free verse» وقد نعت الشعر الحر تهكّما «مجمع البحور» وقد تنبأ لهذا النوع من الشعر بمثل مصير الشعر المرسل الذي خمدت جذوته بعد أن أشهر إفلاسه وانتهى[1]. وأحدث هذا المقال ردود فعل عند النقاد والشعراء، وقد نشرت مجلة الرسالة ردا لمحمد فريد أبو حديد موضحا فيه - ردّا على محمد عوض - أن الشعر المرسل هو أفضل وسيلة للأعمال الملحمية والدرامية. و أورد ترجمتين مختلفتين لمسرحية «عطيل» لشكسبير. الترجمة الأولى بقلم خليل مطران جاءت في «نثر سهل حلو أدى المعنى أداء دقيقا في أكثر المواضع ولكنه على كل حال لا يعاب عليه شيء في سلاسته ووضوحه، والترجمة الأخرى بقلم رجل آخر وافته المقدرة على أن يؤدي المعنى الإنجليزي في شعر مرسل»[2]. وطالب القراء بقراءة الترجمتين والحكم في أفضليتهما. وفضل معظم القراء الشعر المرسل، وذهب بعضهم إلى أنه بقراءة الترجمة مع مراعاة التضمين لم يلاحظوا خلوها من القافية، إلا أن هذه الطريقة لم ترض بعض الشعراء. ورأت سهير القلماوي أن البيت الذي يتم بتمام المعنى والنمط الوزني هو الأكثر ملاءمة للشعر المرسل، لأنه يحتفظ بالوزن واستقلال البيت وهما خاصيتان من خواص النظم العربي بينما يتجاهل الخاصية الثالثة وهي القافية[3].

ووظف خليل شيبوب (سنة 1932) مصطلح الشعر الحر والشعر المطلق في محاولة للتفريق بينه وبين الشعر المنثور، يقول: «أما الشعر المطلق فمذهبه في الاحتفاظ بالوزن فقط، أما القافية فقد اختلفوا في إبقائها أو إغفالها، وقد آثرنا إبقاءها في هذه القصيدة. وإن كل شطر من هذه القصيدة

(1) مجلة أبوللو، أبريل 1933، العدد 8، المجلد 1، ص. 845.

(2) مجلة الرسالة، عدد 9، السنة 1، ص. 10-12.

(3) مجلة الرسالة، المجلد 1، العدد 14، 1933، ص.16.

يرجع إلى مثله من بحور الشعر أو مجزوئها، وقد تنفر الأذن من مثل هذه القصيدة في بادئ الأمر من تناكر الأوزان والتفاعيل، ولكن من يتلو القصيدة مرتين لا يلبث أن ترتجع أذنه بحكم التكرار نغمة الوزن المفقودة»[1] وهذه التجربة لا تكاد تختلف عن تجربة أبي شادي في مزج البحور الشعرية.

وقد مزج فيها أكثر من بحر كالبسيط، والرمل، والطويل، والرجز. وكان يلتزم في بعض المقاطع بحراً واحداً، مع التنويع في قصر وطول الأشطر، الشعرية ما بين تامة، ومجزوءة، ومنهوكة. ولعل هذا ما جعل خليل شيبوب يجعل هذه التجربة من صنف الشعر الحر والشعر المطلق.

### 3-6. الشعر الحـــر

جاء في معجم مصطلحات الأدب:

الشعر الحر Free verse هو ذلك الشعر الذي لا يتقيد بالوزن أو القافية. وقد ابتدعه الشاعر الفرنسي La Fontaine في القرن السابع عشر بنظمه حكايات الحيوان في أبيات ذات أطوال مختلفة وقواف متباينة، ولكن العصر الذهبي للشعر الحر في فرنسا هو سنة 1887 حين ازدهرت المدرسة الرمزية في الشعر التي اعتمدت على تجنيس الأصوات بدلا من القافية، وعلى الإيقاع بدلا من الوزن. ويعتبر جوستاف كان «Gustave Kahn» أوضح مَن بَيَّن مميزات هذا الشعر في المدرسة الرمزية الفرنسية.

ويمكن القول بأن أغلب الشعر المعاصر في أغلب اللغات قد تحول إلى الشعر الحر. ومن أمثلة ذلك في العربية شعر صلاح عبد الصبور وعبد المعطي حجازي. ففي الشعر الحر يتم التنويع في الوزن والقافية، وفيه يمزج الشاعر بين بحور مختلفة في القصيدة الواحدة أو يلتزم الشاعر بموسيقى

---

(1) مجلة أبوللو، عدد 3 ، مجلد1، نونبر، 1932، ص.227.

جديدة لا ترتبط بموسيقى الشعر القديمة مع تنوع في القافية، وقد كتب فيه أبو شادي العديد من القصائد[1].

يقول أبو شادي في رده على أحد النقاد الذي انتقد قصيدة له وهي نموذج من الشعر الحر الذي نشر في صحيفة الوادي، يقول: «إن روح الشعر الحر Free Verse إنما هو التعبير الطليق الفطري كأنما النظم غير نظم لأنه يساوق الطبيعة الكلامية التي لا تدعو إلى التقيد بمقاييس معينة من الكلام، وهكذا نجد أن الشعر الحر يجمع أوزانا وقوافي مختلفة حسب طبيعة الموقف ومناسباته فتجيء طبيعته لا أثر للتكلف فيها»[2]. ويضيف بأن هذا الشعر الحر ملائم جدا للمسرح.

وقد أطلق على الشعر الحر مصطلح «مجمع البحور» في مقال نشر بمجلة الرسالة تحت عنوان (مجمع البحور وملتقى الأوزان) لمحمد عوض محمد ينتقد فيه الشعر المرسل blank verse والشعر الحر free verse . فرأى بأن إرسال القافية غير ملائم للشعر العربي وأن الشعر الحر أو مجمع البحور، سيكون مصيره مصير الشعر المرسل الذي بدأت تخمد جذوته. ويرد أبو شادي على نقد محمد عوض في مجلة أبوللو أنه «لا ضرر من التعريف بكلا الضربين من الشعر حتى إذا ما وجدت مناسبات لعرضهما (وهذه لم تظهر بعد مع الأسف في الأدب العربي) لم تكن أدواتنا قاصرة»[3]. ويضيف أبو شادي بأن هذين الضربين مناسبين لمجال التمثيل والملاحم الكبرى. والشعر الطليق خير مجال للدراما، فشكسبير ابتكر إباحات جديدة في نظم سونيتاته فكان إماما بارعا في الشعر المرسل. «وكانت كل طبقة جديدة من الشعراء تأتي في ميدان الأدب تثور على بعض القيود لمن سبقتها، فكما ثار (شيلي) و(كولردج) على (بوب) ثار (وايتمان) على شعراء القرن التاسع

---

(1) عبد العزيز الدسوقي، جماعة أبوللو وأثرها في الشعر الحديث، المرجع السابق، ص. 528.

(2) مجلة أبولو، المجلد 2، العدد 10، يونيو 1934، ص. 900.

(3) مجلة أبوللو، المجلد 1، العدد 8، أبريل 1933، ص. 845.

عشر وجاء تارائد الموفق لحركة الشعر الحر غير عابئ مطلقا بالتقاليد السابقة، ثم انتقل وحيه الجريء إلى أوروبا»[1].

وهذا يعني أن مصطلح الشعر الحر قد استُعمل على مدى ما يقرب من خمسين عاماً قبل أن تُطلِقه نازك الملائكة عام 1954م على حركة «شعر التفعيلة». بعد أن عرف هذا المصطلح اضطراباً وتفاوتاً كبيراً في المدلول كمُرادِفٍ للشعر المنثور، وانتشر انتشاراً واسعاً خلال مرحلة الخمسينيات في الوطن العربي. ويؤرَّخ لهذه الحركة منذ سنة 1947م في العراق، وهي السنة التي نشرت فيها نازك الملائكة أول قصيدة حرة الوزن، وهي قصيدة «الكوليرا». ونشر أيضا بدر شاكر السياب أولى قصائده من هذا اللون (هَلْ كانَ حبّاً)، وقد علّق عليها في الحاشية بانها قصيدة من «الشعر المختلف الأوزان والقوافي»[2].

وأشارت نازك في كتابها (قضايا الشعر المعاصر) إلى أن الحرية التي تدعو إليها لا تُتيح الخروج على الأُذن العربية[3]. فالحرية التي تدعو إليها نازك الملائكة ليست حرية مطلقة. فالوزن الشعري عندها يعتمد على تفعيلة بحر من البحور موحّدة التفعيلة، أو على تفعيلَتَيْ بحر من البحور ثنائية التفعيلة، وللشاعر الحرية في تقييد القافية أو إرسالها، كما له الحرية في تنويع عدد التفعيلات في كل شطرٍ. وفي عام 1949م نشرت نازك الملائكة ديوانها الثاني (شظايا ورماد)، وقد أثار ضجّةً كبيرة في الأوساط الأدبية. وفي عام 1950م يصدر في بيروت ديوان عبد الوهاب البياتي (ملائكة وشياطين)[4].

وهكذا أحدث مصطلح «الشعر الحر» التِباساً وغموضا لدى القرّاء، أساسه الخلط بين ما يُحيل على الوزن التفعيلي وبين ما يُحيل على الشعر

---

(1) مجلة أبوللو، المجلد 1، العدد 8، أبريل 1933، ص. 846.

(2) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، الطبعة 10، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1997، ص. 35-36.

(3) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، نفس المرجع، ص. 80.

(4) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، نفس المرجع، ص. 37.

المنثور الخالي من الوزن العروضي، وإنْ فضّل الكثير من النقاد تسمية الشعر التفعيلي، لأنه مصطلح أكثر دقة لهذا اللون من الشعر. يقول محمد فتوح أحمد أن «... النقلة الجذرية في تطور القصيدة العربية آية أخرى من آيات «الاستطراق» بين البيئات الإبداعية العربية، وشاهدٌ حي على «عمومية الملامح» في جماليات القصيدة العربية الحديثة، وهي نقلة بدأت في أواخر الأربعينيات، واستمرت حتى الآن، عبر مراحل مختلفة، وبتجليات متفاوتة، عَنَيْنَا بذلك حركة «الشعر الجديد» أو «الشعر الحر»، كما ذاعت تسميته، أو «شعر التفعيلة» باعتبار أدق في التوصيف من الناحية العلمية»[1].

وما يمكن أن نقوله هو أن مصطلح الشعر الحر أثار الكثير من الإرباك والتضليل عند الكثير من النقاد والشعراء، لأنهم لم يستوعبوا مدلول المصطلح لا بمفهومه عند أبي شادي، ولا عند نازك الملائكة، أو غيرهم من الشعراء بسبب ما أوهمت به كلمة «الحر» عند بعض الشعراء من حرية جعلتهم يرفضون كل ما هو عروضي، ولغوي، وفني. في حين أن ما تدعو إليه نازك ليس شعراً حرّاً بل لا يسمح إلا بنسبة من الحرية. من هنا يتضح خطأ المفهوم والمعنى في توظيف هذا المصطلح عند العرب.

## 4-6. قصيدة النثر

ظهرت قصيدة النثر في سياق التحولات التي عرفها المجتمع العربي والإبدالات النصية الجديدة التي مرت بها القصيدة العربية. وقد ظهرت في العالم العربي بعد الشعر المنثور، بينما الشعر المنثور ظهر تاريخياً بعد قصيدة النثر في الغرب، و«يعيد بعض الدارسين بواكيرها الأولى إلى الأربعينات في محاولات حسين عفيف وألبير أديب. وهي محاولات تتنفس في أجواء الشعر المنثور، مثل كتابات جبران خليل جبران وأمين الريحاني وغيرهما. وهذا

---

(1) محمد فتوح أحمد، جدليات النص الأدبي، دار غريب، القاهرة، 2007، ص. 28.

الأخير صاحب أول تجربة في الشعر المنثور الذي ضمنه كتابه «الريحانيات» إلى جانب مقالاته وخطبه. وعلى تجربته هذه أطلق هو مصطلح «الشعر المنثور». وهذا يعني ربط قصيدة النثر بالشعر المنثور وتطورها منه. وفي سياق هذا الربط يعد محمد جمال بارود ديوان (أغاني القبة 1950م) لخير الدين الأسدي قفزة نوعية من الشعر المنثور إلى قصيدة النثر أو القصيدة النثرية كما يسميها. كما يعد كتابات الأسدي ومعه أورخان ميسر وعلي الناصر صاحبا ديوان «سريال» حلقة طليعية من حلقات انتقال الشعر العربي من مرحلة الشعر المنثور إلى مرحلة قصيدة النثر»[1]. ويضيف جان كوكتو أن من النقاد من يرجع قصيدة النثر إلى «جذور عربية أبكر من زمن الشعر المنثور»، ويذكر منهم محمد جمال بارود ففي ربطه لقصيدة الثر بالشعر المنثور يجعل لها جذورا في التراث الكتابي العربي، ويذكر «القرآن الكريم» والشعر الصوفي[2].

ويرى أن من الشعراء من وصل قصيدة النثر العربية بقصيدة النثر بالفرنسية كسامي مهدي في كتابه «أفق الحداثة وحداثة النمط» حيث تحدث عن تأثر رواد شعراء قصيدة النثر بكتاب سوزان برنار «قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا» مثل أنسي الحاج الذي تحدث في مقدمة ديوانه «لن» عن قصيدة النثر وخصائصها بالاستناد إلى كتاب سوزان برنار يقول: «إنني أستعير بتلخيص كل هذا التحديث من أحدث كتاب في الموضوع بعنوان «قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا «للكاتبة الفرنسية برنار»[3].

ويرى جان كوكتان أن أدونيس لا يرى من «جامع بين قصيدة النثر العربية وقصيدة النثر الفرنسية أو غيرها إلا الإسم «الواحد» أو «النوع الأدبي الواحد» أما غير هذا فالفروقات الشعرية والفنية بينهما عظيمة

---

(1) مجلة عالم المعرفة، عبد الرحمان محمد القاعود، الإبهام في شعر الحداثة، المرجع السابق، ص.152- 153.
(2) المرجع السابق، ص.152- 153.
(3) المرجع السابق، ص. 153.

وعميقة»[1]، ويذكر أن قصيدة النثر العربية قد استفادت من كل هذه المرجعيات، «استفادت من الشعر المنثور، ومن التراث الصوفي العربي، ومن قصيدة النثر الفرنسية، بل إنها استفادت من النثر نفسه، إذ في النثر أبعاد شعرية يمكن توظيفها شعراً»[2]. ويرى كمال نشأت أن قصيدة النثر تسمية أطلقها أدونيس على الشعر المنثور الذي كان من كتابه «الرافعي، ومي زيادة، وحسن عفيف في مصر، وأمين الريحاني، وجبران خليل جبران في المهجر الشمالي. وفي مصر يعتبر حسن عفيف (1902-1979) هو الرائد الأول بكتاباته الأقرب إلى التحديث الذي أنشأ جنسا من الكتابة، ولكن لأنه أول من وضع أسسا وشرحها في محاضرة ألقاها في نادي موظفي الحكومة في الإسكندرية بيوم 13 ديسمبر 1936»[3]. وهو يقول في بعض أجزائها «إن تحرر الشعر المنثور من القافية والوزن الواحد، يجعل مهمة الشاعر شاقة عسيرة، إذا لاحظنا أن الاضطراب الذي يلابس الوزن والقافية يساعد على إحداث النغم ويقسر الآذان على متابعته والوضوح لتأثيره، ولهذا فإن الشاعر الناثر يضطر إلى الاستعاضة عن موسيقى التكرار بموسيقى أخرى يستمدها من القوة الشاعرة نفسها، وهي موسيقية أبعد مثلا من سابقتها، وكثيرا ما يضل الشاعر أوتارها إذا هو لم يندمج في فكرته، أو لم يكن بطبيعته عبقريا... »[4].

ويقول محمد بنيس[5]. في حديثه عن وضعية قصيدة النثر أنها «منذ بداية القرن العشرين، ومع انفجار الرومانسية العربية، ظهرت في العالم العربي قصيدة النثر بتسميات عديدة من بينها الشعر المنثور التي انتشرت في النصف الأول من القرن، عبر المشرق والمغرب. مع أمين الريحاني وجبران خليل جبران عثرت قصيدة النثر على مريديها الذين ازداد عددهم مع

---

(1) المرجع السابق، ص.153- 154.

(2)المرجع السابق، ص. 154.

(3) كمال نشأت، شعر الحداثة في مصر، الهيأة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص. 202.

(4) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

(5) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته و إبدالاتها، الرومانسية العربية، المرجع السابق، ص29.

استمرار الزمن. كان هذان المريدان الأولان مقيمين بالولايات المتحدة الأمريكية ومهما كان اختلاف النص الغائب الذي تدخل في تفجير هذه الممارسة النصية الجديدة فإن التواجد في أمريكا من العوامل التي ساعدت بلا ريب، في الانتماء إليها واختيارها كضرورة شعرية وحياتية في آنٍ»[1].
و«قصيدة النثر التي كانت معروفة «بالشعر المنثور»، كانت موجودة إلى جانب أفعال شعرية أخرى لخرق القواعد الصارمة للنمط الأولي من البيت الشعري، حيث كان هناك «الشعر الحر» الذي يعتمد التنويع في الوزن والقافية، فيكون المزج بين البحور المختلفة في القصيدة الواحدة ويغير مواقع القافية تغييرا لا سبيل معه إلى الضبط والقياس، لأن كل قصيدة تستقل بإمضائها الخاص ...»[2].

وبذلك يؤكد محمد بنيس التباس المصطلح بين كل من قصيدة «النثر» و«الشعر المنثور» إلى جانب وجود إنتاجات شعرية بديلة تحمل نفس مواصفات هذه الأجناس كالشعر الحر. أما «الشعر المرسل أي القصيدة الملتزمة للبحر الواحد مع التحرر من القافية، وقد اشتهر به كل من عبد الرحمان شكري وأبو شادي في ديوانه «الشفق الباكي» على الخصوص»[3].
وكتب عبد الرحمان شكري في مقال أرسله إلى مجلة «الأديب» حينما طلب منه كتابة مقدمة لمجموعة «حب وألم وبكاء»، يقول فيه «وقصيدة النثر لا ترقى إلى مجال الشعر المنظوم المقفى، الذي يمثل في الأدب العربي أرقى أساليب التعبير النفسي والذي ظل أربعة عشر قرنا منذ بناء المجتمع الإسلامي العربي وهو أداة النفوس والأرواح في الإفضاء عن مشاعرها وأحاسيسها، وسيظل كذلك بحسبانه فنا عميق الجذور في الأدب العربي حتى من قبل قيام المجتمع الإسلامي العربي.

---

(1) المرجع السابق، ص. 49.
(2) المرجع السابق، ص51.
(3) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

وتستطيع قصيدة النثر أن تنمو وأن تتأصل وتعمق طالما كانت من ورائها نفس عميقة الأحاسيس وثقافة عربية قوية، قد استوغلت في قراءة الشعر العربي واتصلت بأرقى آثاره ممثلة في المتنبي وأبي العلاء وأبي تمام»[1].

وقصيدة النثر دليل واضح على أن النثر قد يبلغ فيه الفنان التأثير الشعري أو عمقية الشعر. فالنثر قد يسمو إلى مرتبة الشعر وتبقى مسألة الموسيقى هي الحد الفاصل بين الشعر والنثر. كما أرى أن قصيدة النثر العربية إعلان عن ولادة جديدة للبحث عن مقومات فنية لشعر حديث داخل النثر بعد التمرد على قيود العروض. وقد احتضنت المجلات اللبنانية محاولات التجديد الطليعي في الشعر الحديث، وأخص بالذكر جماعة مجللة الشعر. وقد توزعت بين الثقافتين الفرنسية والإنجلوسكسونية. الأولى يمثلها عدد كبير من الشعراء نذكر منهم أدونيس، وأنسي الحاج، وخالدة سعيد، وكمال خير بك، وقد اهتموا بإنتاجات الشعراء الفرنسيين المرموقين كسان جون بيرس، وأرتر رامبو، وبول فليري، وأندري بروتون، وغيرهم من الشعراء الذين تضمهم محتويات «رسالة من باريس» من إعداد مجلة الشعر. أما الثانية فيمثلها كلٌّ من توفيق صايغ، ويوسف الخال، وجبرا إبراهيم جبرا، وغير ذلك من الأدباء المشهورين.

وقد ظلت قصيدة النثر لزمن رهينة تجربة قصيدة النثر الفرنسية عند سوزان برنار. كما ظلت رهينة الجدل القائم بين النقاد حول تسميتها. تقول خزامى صبري، وهو الإسم المستعار لخالدة سعيد وقتها، في تقديمها لديوان محمد الماغوط (حزن في ضوء القمر) 1959م : «مجموعة شعرية لم تعتمد الوزن والقافية التقليديتين، وغالبية القراء في البلاد العربية لا تسمي ما جاء في هذه المجموعة شعراً باللفظ الصريح، ولكنها تدور حول الإسم فتقول إنه (شعر منثور) أو (نثر شعري) أو (نثر فني) وهي مع ذلك تَعجب به وتُقبل

---

(1) مجلة الأديب، الجزء 6، السنة 28، يونيو 1969، القاهرة، ص. 56.

على قراءته، ليس على أساس أنه نثر يعالج موضوعات أو يروي قصة أو حديثا، بل على أساس أنه مادة شعرية لكنها ترفض أن تمنحه اسم الشعر. وهذا طبيعي، من وجهة نظرٍ تاريخية، بالنسبة للقراء العاديين، أما النقد، فيجب أن يكون أكثر جرأة، أن يسمي الأشياء بأسمائها الحقيقية، وأنا أعتبر هذا النثر الشعري «شعراً»[1]. وهكذا عملت مجلة شعر على التكريس لهذا اللّون من الكتابة المخالف لبنية القصيدة التقليدية، وتعلق خالدة سعيد بأن «عناصر الشعر القديم الرئيسية هي الوزن والقافية، فهي الآلية التي تُمسك المادة الشعرية، جاء بعض الشعراء الحديثين ليتخلّوا عنها، فكسروا الآنية واندلق الشعر حيّاً بين أيديهم، وبالطبع حاولوا أن يتوصلوا إلى أسلوب يمكنهم من الاحتفاظ بالشعر على الرغم مما فعلوا»[2].

إن الكتابة عن قصيدة النثر لا يمكن اختزالها في صفحات. وقد وصلت قصيدة النثر إلى مستوى عالي من التعبير في كتابات محمد الماغوط، وأدونيس، وأنسي الحاج في كتاباته الأخيرة، وفاضل العزاوي، وسركون بولص إلى غير ذلك من الشعراء. إلا أن ثقافة أدونيس بَوّأته مكانة شعرية كبيرة. فبينما أدونيس يدعو إلى تحديث الشعر العربي كوسيلة للخلق والمعرفة والإبداع وعدم الانحصار في طبيعة شكل القصيدة، نجد أنسي الحاج يهتم بصفة شاعر قصيدة النثر وأقل اكتراثاً بالتراث العربي وإن كان يرى بأن قصيدة النثر «أرحبُ ما توصل إليه الشاعر العربي الحديث»[3]، إلا أنه لم يهتم بوضعية الشاعر الحديث لأنه وقع في خطإ النظر إلى قصيدة النثر ولم يستوعب خصائصها ذات المرجعية الفرنسية، كما وردت عند سوزان برنار[*]. فظهور قصيدة النثر العربية عند أنسي الحاج كما يتضح في مقدمة

---

(1) مجلة شعر، العدد 11، ص 94.

(2) مجلة شعر، المرجع السابفق، الصفحة ذاتها.

(3) أنسي الحاج، «لن» ط2، بيروت، 1983، ص.18.

(*) يطرح أنسي الحاج في مقدمة ديوانه "لن" حدود الشعر والنثر. فالمقدمة تبدأ بسؤال هل يمكن أن نُخرج من النثر قصيدة؟ وبهذا السؤال يمكن أن يتحدد المفهوم العام الذي يطرحه الشاعر في مقدمته.

ديوانه، يرجع إلى ازدهار حركة الترجمة عن الشعر الغربي على وجه الخصوص. كما أن الحداثة الشعرية والإحساس بعالم متغير أصبح يفرض الشكل على الشاعر، زيادة على ارتفاع مستوى النثر الذي أدى إلى ضعف الشعر التقليدي. أما أدونيس فكان أكثر وفاء للكاتبة الفرنسية سوزان برنار، وأكثر اقتراباً من سان جون بيرس، إلا أنه لم يُعِد نشْر قصيدة النثر بل عاد إلى كتابة نثرية ملحمية جديدة تتجاوز قصيدة النثر ذات المرجعية الفرنسية بالدخول في ملحمية الكتابة ذات المرجعية العربية. معنى هذا أن قصيدة النثرلم تنجح إلى يومنا هذا في أن تكون تياراً شعرياً وجنساً أدبياً مستقلا، لعوامل فكرية وتاريخية وحضارية حدّت من فاعليتها.

## 6-5. الكتابة وهدم الحدود الأجناسية

«الكتابة ممارسة مفتوحة لهدم الحدود بين الشعر والنثر» فقد كتب أدونيس في مجلة «مواقف»[1] التي كان مديرها المسؤول ورئيس تحريرها، حيث عمل على إصدارها ابتداء من سنة 1969، «ما نحاول اليوم «في مواقف» يتجاوز ما بدأتُه «شعر» ويكمله في آن. فلم تعد المسألة أن نغير في الدرجة أي في الطريقة بل أصبحت المسألة هي أن نغير في النوع، أي في المعنى. لم تعد المسألة، اليوم، مسألة القصيدة، بل مسألة الكتابة كنتُ في «شعر»، أطمح إلى تأسيس قصيدة جديدة، لكنني في «مواقف» أطمح إلى تأسيس كتابة جديدة». وكتب أدونيس في مجلة «مواقف»[2] مقالا تحت عنوان «تأسيس كتابة جديدة».

أعتبر هذا التصريح لأدونيس بمثابة إعلان عن الانتقال من القصيدة إلى الكتابة. خاصة وأن أدونيس هو أول من استعمل مصطلح الكتابة

---

(1) مجلة مواقف، عدد 15، حزيران 1971، ص. 4.

(2) مجلة مواقف، عدد 16، تموز - آب 1971، ص. 9.

موسومة بالجديدة، وليتحدث بعد ذلك في «صدمة الحداثة»، الجزء الثالث «من الثابت والمتحول»، بحث في الاتباع والإبداع عند العرب عن بيان الكتابة. وفيه سيحاول نسبيا تحديد ملامح الكتابة الجديدة، وملامح علم جمال الكتابة كمقابل لعلم جمال الخطابة.

وفي صدمة الحداثة وهو الجزء الرابع من الثابت والمتحول سيوظف أدونيس عنواناً جديداً يجمع بين العنوانين السابقين وهو بيان من أجل كتابة جديدة. وقد يتساءل القارئ عن ماهية هذه الكتابة، وهل هي كتابة جديدة مقابلة لكتابة قديمة عرفتها الثقافة العربية؟ إن الكتابة القديمة عند أدونيس تتحدد بوصفها بكل ما هو مدوّن. فالمعنى الأول للكاتب في ثقافتنا هو المدوِّن الناسخ، وهو نفس المعنى الذي ساد أوروبا قبل القرن السادس عشر. (...) أما المعنى الثاني لهذه الكلمة أي المؤلف فنشأ في أوروبا بعد القرن السادس عشر وفي دمشق في القرن السابع. لكن الكتابة بقيت مهنة تدويناً أو نقداً أو تصنيفاً، والكتابة بالمعنى الإبداعي - الحديث - لم تنشأ إلا في القرن الثامن[1].

ولتأسيس كتابة جديدة في الثقافة العربية القديمة يحدد أدونيس ثلاثة نماذج: النموذج الأول القرآن، والنموذج الثاني شعر أبي تمام، أما النموذج الثالث اكتشاف الكتابة الصوفية للنفري.

إن مشروع الكتابة عند أدونيس بدأ يأتي من داخل ممارسته الشعرية والتي تمتاز بخِصِّيصة الكتابة ابتداء من «هذا هو إسمي» وكذلك «مفرد بصيغة الجمع»، و«أمس المكان الآن». وتحتل هذه الأعمال مرتبة الصدارة في هدم الحدود بين الأجناس الشعرية والأجناس الكتابية. إنها أعمال

---

(1) مجلة مواقف، عدد16، ص20-21.

تستعصي على التحديد في نسيج متميز بين أجناس شعرية وكتابية لتأسيس مفهوم كتابة جديدة في الشعر العربي المعاصر.

وفي المغرب الأقصى كانت هناك دعوة أخرى لمشروع الكتابة، فقد نشرت مجلة «الثقافة الجديدة» التي كان محمد بنيس مديرها المسؤول منذ 1974. وهو أول من سيطرح مفهوم بيان الكتابة في المغرب. في بداية الثمانينات وبالضبط في سنة 1981 تضمن العدد 19 من المجلة "بيان الكتابة" الذي هو تجربة معرفية جديدة لطرح مفهوم الكتابة في المغرب وفيه يرسم حدود الكتابة التي كان أدونيس قد دعا إلى ترسيخ ملامحها الجديدة.

ويتضمن هذا البيان أربع قواعد تعيد إعادة بناء مفهوم الكتابة هي: القاعدة الأولى: لا بداية ولا نهاية للمغامرة. والقاعدة الثانية: النقد أساس الإبداع. والقاعدة الثالثة: لا كتابة خارج التجربة والممارسة. أما القاعدة الرابعة فلا معنى للنقد والتجربة والممارسة إن هي لم تكن متجهة نحو التحرر.

وقد طرحها بنيس كقوانين وحدود عامة لا ترفض أي مراجعة واعية. وفي سنة 1991 يصدر بنيس «الكتابة وتمجيد الماء» حيث الخط المغربي مؤشر من مؤشرات الكتابة، وفيه يتبلور المكان كحد من حدود الكتابة من خلال علاقة الخط بالورقة، ليس كفضاء خارجي فحسب بل تجسيداً للذات والهوية وملاذاً للحرية، والتاريخ، والبحث عن المجهول من خلال ما تنتجه الكتابة من معاني وهو ما يسميه بنيس بأثر الكتابة. بذلك يعود الخط المغربي في الكتابة بوعي جديد ورؤيا نقدية معاصرة، وعودة تحمل نظرة واعية للثقافة المغربية الأندلسية. لتأخذ الكتابة بعد ذلك صفة المحو، فهي ممارسة بقدر ما تمحو تكتب، وبقدر ما تكتب تمحو. فالتجربة هي التي يكتبها الشاعر وتكتبه. وهي تجربة يحضُر فيها كل شيء ويمّحي فيها كل شيء.

وقد تعرضت إلى هاتين التجربتين بصفتهما الأسبق من الناحية التاريخية لننتقل إلى تجربة أخرى وتصور جديد للكتابة، ويتمثل في موت الكورس الذي أصدره قاسم حداد بالاشتراك مع القاص أمين صالح في سنة 1984، وهي تجربة فريدة، مختلفة، والاختلاف مثمر ومنتج في المسألة الشعرية، لما فيه من تجدد لا محدود. وأهم ما طرحه هذا البيان هو الرغبة الأكيدة في خرق الأنواع الأدبية الموروثة ليصبح الكاتب نفسه خالقاً لهذه الأشكال وخائناً لها في نفس الوقت. فكان (خروج رأس الحسين من المدن الخائنة)، و(أخبار مجنون ليلى)، و(المستحيل الأزرق) كتابة جديدة يمتزج فيها التشكيل والصور الفوتوغرافية، في لحظات شعر باذخة في الكتابة ومع الكتابة في مواجهة الذات والآخر والحلم والرؤيا. ولا يسع المجال هنا لقراءة أكثر عمقاً لمفهوم الكتابة عند هؤلاء الشعراء وكذلك في علاقة هذا المفهوم بفكرة الكتابة في الثقافة الفرنسية التي كانت سائدة مرحلة الستينات والسبعينات. وما يمكن أن نقوله هو إلى أي حد استطاعت هذه الأعمال الشعرية الكبيرة كسْر الحدود بين الأجناس الشعرية والكتابية ؟ وإلى أي حد كذلك يمكن اعتبار هذه الممارسات النصية بمثابة مصادر أساسية لإعادة النظر والإيحاء بمعالم كتابة معاصرة تتقاطع فيها الأجناس الشعرية الأدبية؟ ولا ندري طبعاً ما الذي سيحمله مستقبل الأعمال الشعرية لكل شاعر من دلالة جديدة في تجربة الكتابة، وتصور العمل الشعري.

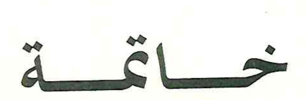
### 6-6 تصنيف الشعر المنثور

الأشكال الشعرية الجديدة التي عملت على تقريب الشعر من النثر، رغم الحدود الفاصلة بينهما، وهي وإن تعددت تسمياتها تحيل على مصطلح «الشعر المنثور».

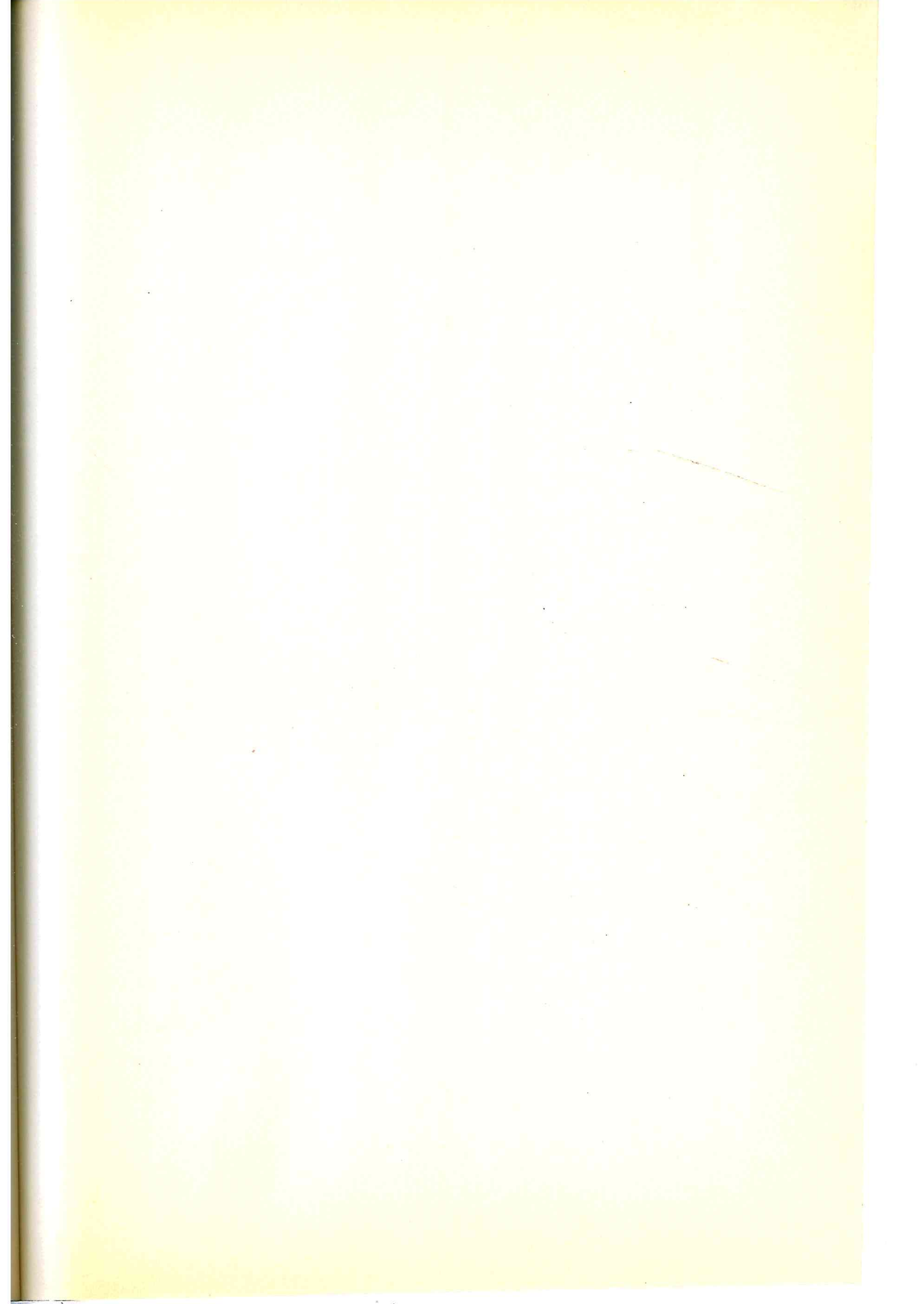
| الشاعر أو الناقد | المصطلح الشعري | النماذج | الإحالة |
|---|---|---|---|
| أمين الريحاني | الشعر المنثور<br>الشعر الجديد<br>الشعر الحر الطليق<br>الشعر الطليق | الحياة والموت 1905<br>هتاف الودية 1910 | الأعمال العربية الكاملة، المجلد 9<br>الكتابات الشعرية النقدية والأدبية ص.16<br>// |
| أحمد زكي أبو شادي | نظم مرسل<br>نظم مرسل حر<br>الشعر الحر<br>النثر المشعور<br>الشعر العصري | 1926<br>1926<br>1933<br>1933<br>في وصف قصيدة طيف الربيع لجميلة محمد العليلي | الشفق الباكي، القاهرة، المطبعة السلفية ص.535<br>نفس المرجع، ص.726<br>مجلة أبوللو، عدد 2، مجلد 2، ص. 90<br>مجلة أبوللو، عدد 10، مجلد1، ص. 1226<br>مجلة أبوللو، عدد 10، مجلد1، ص. 1229 |
| طه حسين | النثر الفني<br>الشعر المرسل | 1926 -1927 | مجلة أبولو، عدد 10، مجلد 1، ص. 1929 الشفق الباكي، القاهرة، ص. 14 |
| أحمد شوقي | الشعر المنثور | في تقديمه لنص "الوطن والذكرى" بدون تاريخ | أسواق الذهب، دار الكتاب العربي، بيروت، ص. 10 وص. 37 |
| محمد عوض محمد | الشعر المرسل<br>الشعر الحر<br>مجمع البحور | 1933 | مجلة أبوللو، عدد 8، مجلد 1، ص. 845 |
| عبد الرحمان شكري | الشعر المرسل | 1909 قصيدة "كلمة العواطف" ( 158 ) | ديوان عبد الرحمان شكري، الأسكندرية، 1960، ص. 200- 206 |
| نسيب عريضة | الشعر المنثور | قصيدة النهاية | أنيس المقدسي، المرجع السابق |

| علي أحمد باكثير | النظم المرسل المنطلق | 1940 | مسرحية "أخناتون ونفرتيتي" القاهرة، ص.7-8 |
|---|---|---|---|
| عبد القادر المازني | قصة منثورة | مصطلح يطلقه المازني في تقديمه لمسرحية "أخناتون ونفرتيتي" علي أحمد باكثير | مسرحية "أخناتون ونفرتيتي" القاهرة، ص.7-8 |
| نيقولا فياض | شعر غير منتظم<br>النظم المرسل المنطلق<br>الشعر الطليق | 1945<br>في وصف تجربته | مجلة الرسالة، مجلد 13، عدد 625، ص. 680 - 681 |
| ميخائيل نعيمة | الشعر المطلق | في وصفه للشعر المرسل | ديوان الغربال، ص. 174 |
| أنور الجندي | الشعر المنثور | في وصفه لديوان "عنقود ندى" لمحمد الصباغ 1966 | مجلة الأديب، الجزء2، السنة 25، ص. 53-54 |
| بولس سلامة | الياقوت المنثور | في قراءته لديوان الصباغ "كواكب على الآفاق" 1968 | مجلة الأديب، الجزء 11، السنة 27، ص. 52- 53 |
| رمزي مفتاح | الموضة الجديدة | | |
| عبد العزيز الدسوقي | قصيدة قصصية | في وصفه لقصيدة "الرؤيا" لأبي شادي | جماعة أبوللو وأثرها في الشعر الحديث، جامعة الدول العربية، معهد الدراسات الغربية العالمية، 1960 |
| خالدة سعيد | نثر شعري | في نقدها لمجموعة محمد الماغوط "حزن في ضوء القمر" | خالدة سعيد، البحث عن جذور، ص. 7 |

يبين جدول الأجناس الشعرية الجديدة التي جاءت مواكبة لمرحلة التحديث الشعري وقد صنفناها كما وردت عند أصحابها محاولة في كل ذلك ضبط التسمية كما وظفها أعلام الشعر المنثور ونقاده. ورغم اختلاف النقاد في تصنيف بعض النماذج، وتوظيف مصطلحات بديلة إلا أنها تحمل مواصفات الشعر المنثور كما ورد عند الريحاني.



# خاتمة



توصلنا من خلال دراستنا لموضوع الشعر المنثور والتحديث الشعري إلى النتائج التالية:

- إن التحديث الشعري كان أكثر انفتاحاً على الشعر العالمي متأثراً بالحركة التحديثية الأوربية والأمريكية، قراءة وترجمة، فنشأت ثقافة شعرية وفنية متفاعلة مع الشعر العالمي مما دفع بالشعراء إلى التخلي عن الأشكال الموروثة، وبدأت الدعوة إلى تجديد الشعر العربي. وعبر الترجمة تعرف العرب على الشعر المنثور، فكان النموذج التحديثي للشعر المنثور انفتاحاً على ثقافات شعرية عالمية باسم الحداثة، والتحديث، وبرزت ألوان غير معهودة من الشعر، أفرزت تسميات وأشكال شعرية جديدة، عملت على تقريب الشعر من النثر.

- عدم وجود إطار نظري يحدد مفهوم الشعر المنثور، أدى إلى إشكالية التلقي، ويبقى تعريف الريحاني غير محدد بسبب الترجمة غير الدقيقة، خصوصاً بعد أن صرح بأنه يكتب الشعر المنثور على طريقة لشاعر الإنجليزي «وولت وايتمن»، في حين أن هذا الأخير كتب الشعر الحر كان من رواده الأوائل. ويمكن أن نقول في هذا الإطار أن التأثير الأوروبي التقسيم الاستعماري للعالم العربي كان له دور مباشر في تصارع الأشكال لتي عرفها الشعر العربي، فقد دخل الشعر المنثور من نافذة أمريكية (كما خلت قصيدة النثر، في مرحلة لاحقة، من نافذة فرنسية). والملاحظ من ريف الريحاني أنه يرى في العروض العربي قيداً يجب تحطيمه من أجل لارتقاء والتقدم (في نص التعريف). وبذلك يكون البحث عن شكل شعري ديد، تحت ذريعة النهوض والتقدم، فكرة لا تلائم الإبداع، لأن الشعر لق وابتكار وتجاوز.

- موضوع الشعر المنثور والتحديث الشعري، إعلان عن سعيٍ الشعراء العرب إلى تحديث قصائدهم، فقد حملت الحداثة معنى جديداً لتجديد الشعر وتطوره، فأصرت على هدم مجموعة من المعطيات، ظلت القصيدة العمودية ملتزمة بها مدة من الزمن لبناء قواعد راسخة تسير بالشعر في ركب العالمية. وحداثة الشعر المنثور أحلت الشعر العربي مكانته الرفيعة، بتجاوز الواقع، وتحويل طرق التعبير، والتخلص من الأساليب القديمة، وأصبحت حداثة الشعر هي حداثة الرؤيا. والريحاني شاعر عربي تحديثي، أول من دعا إلى الشعر المنثور برؤية شعرية جديدة منفتحة.

- مصطلح الشعر المنثور في العالم العربي مصطلح يحتاج إلى مراجعة لأن الفهم الخاطئ للمصطلح قد يؤدي إلى الفهم الخاطئ لمعناه، وهذا ناتج عن عدم التواصل بين الشعراء العرب في مسألة ترجمة المصطلحات؛ إذ ينبغي أن يكون هناك شبه إجماع بين الشعراء والباحثين العرب لقبول مصطلح ورفض آخر أو إحلال مصطلح محل آخر، فالقصيدة الواحدة تخضع لتصنيفات متعددة في كل من مجلة «أبوللو»، ومجلة «الرسالة»، ومجلة «الأديب» وهي أبرز المجلات الأدبية التي واكبت ظهور هذا الشعر، دون الأخذ بعين الاعتبار التصنيفات السابقة ولعل هذا الغموض والالتباس، السائد في عدم تدقيق المصطلح وعدم توحيده، يرجع في الأساس إلى عدم تحري الدقة في مسألة الترجمة. لهذا يجب على النقاد والشعراء الاهتمام بمسألة ترجمة الأشكال الأدبية وتتبعها لبناء منهجية واضحة والابتعاد عن الاعتباطية في الممارسة التنظيرية قبل الاشتغال في الممارسات النصية.

- ما توصلنا إليه من نتائج بتوظيف «القيمة المهيمنة» تثبت إعادة النظر في مجال البحث المصطلحي للجنس الشعري، وإعادة النظر في مصطلح «الشعر المنثور» لأن ترجمة المصطلح ترجمة للمعرفة في حد ذاتها، والريحاني لم يتحر الدقة في ترجمة الشعر المنثور، وكان أولى به أن يحتفظ

بالمصطلح الدخيل مع توضيح مفهومه، حتى لا يؤدي إلى ضلال المعنى والتباسه. فتسمية جنس أدبي خارج سياق الثقافة العربية أمر تعترضه صعوبات متعددة، إذ قد يعجز المصطلح في بعض الأحيان عن أداء المعنى بعد توظيفه في سياق جديد تحكمه ثقافات مختلفة. لذلك يجب إعادة النظر في مصطلح «الشعر المنثور»، والبحث عن سمات الاختلاف بينه وبين مصطلحات أخرى بديلة تحيل على نفس الجنس الشعري مع محاولة رصد تطور مصطلح «الشعر المنثور» في علاقته بمصطلحات عديدة تتداخل معه نظرياً وإجرائياً، وتسمية «الشعر المنثور» عند الريحاني مصطلح لا يتلاءم والشكل الشعري الجديد الذي يدعو إليه.

- مصطلح الشعر المنثور في العالم العربي مصطلح كثيف الدلالة، يحتاج إلى مراجعة. فلتسمية «الشعر المنثور» في الشعر العربي القديم سياق يختلف عن سياقه في الشعر العربي الحديث، فترجمة الريحاني لا تعي ما ورد عند القدماء. والقارئ العربي الذي اعتاد سياقاً محدداً، لا يمكن أن يستوعب مفهومه بسهولة، ومن هنا ينشأ غموض والتباس المصطلح، فيضطر قارئ «الشعر المنثور» إلى الإلمام بسياقاته المختلفة والمتعددة، ومن الأدباء من وظف مصطلحات ملائمة والسياق اللغوي للثقافة العربية «كالنثر المسجوع» أو «النثر الفني».

و يمكن أن نقول أن الشعر المنثور، قول شعري وليس شعراً. فقد أورد إحسان عباس قولاً للفارابي من كتابه «جوامع الشعر» يقول فيه «ويتطرق الفارابي من ذلك إلى مشكلة أخرى وهي: إذا تَمّتْ عناصر التخييل في القول ولكِنَّهُ لم يُبْنَ على وزْنٍ وإيقاع محدّد، فهل يسمى شعراً؟ ويُجيب على ذلك بقوله: إنَّه لا يُعد شِعراً وإنّما هو قَولٌ شعري»[1].

---

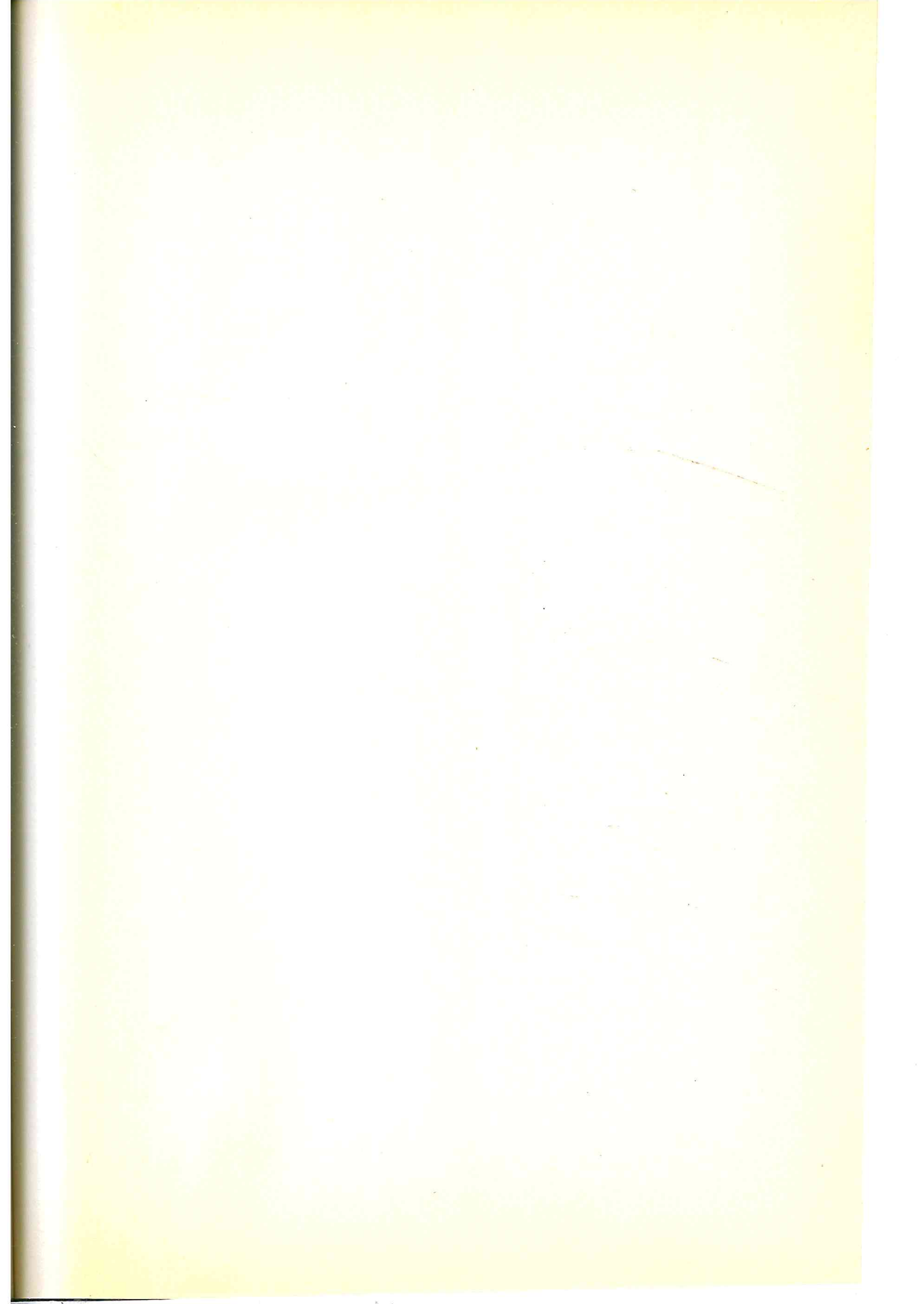
(1) أبو نصر الفارابي، جوامع الشعر، ص. 172، والاستشهاد منقول عن: د. إحسان عباس، ملامح يونانية في الأدب العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص. 27.

- الدراسة لم تستنفذ ما يطرحه البحث من أسئلة معرفية، لذلك تبقى آفاق البحث مفتوحة فيما حملته الحداثة من جديد و في مجال البحث المصطلحي للجنس الشعري، مع تجنب الاعتباطية والتلقائية لما للمصطلح من قدرة إجرائية في قراءة الشعر الحديث تنظيراً وممارسةً.

يظل موضوع الشعر المنثور والتحديث الشعري محتاجاً إلى الكثير من الجدل والمناقشة، والنتيجة التي يمكن أن نخلص إليها هي أن الوضع الاصطلاحي في الأدب العربي يجب أن يخضع لمنهجية محكمة تقتضي الإلمام بالمادة، لأن الاتفاق حول المصطلح هو اتفاق حول مضمون مادة معينة.

- استدعت مسألة التحديث الشعري مسألة طرح الأجناس الشعرية التي دخلت إلى القصيدة العربية عن طريق الترجمة، فظهور الشعر المنثور إعلان عن تحديث القصيدة، ومهما كان اختلاط واختلاف هذه المصطلحات الأدبية الشعرية بسبب الترجمة، تبقى الترجمة من أهم العوامل التي قربت الشعر من النثر، رغم اختلاف الشعراء في تصنيفها وضبطها، والاختلاف مخصب في المسألة الشعرية، إلا أنه لا يسمح للشعر أن يختلط بالنثر، لأن هناك حدوداً بين الشعر والنثر، وهذه الحدود هي التي أدت بمعظم النقاد إلى رفض هذه الأشكال. وما توصلنا إليه من نتائج تثبت ضرورة إعادة النظر في مجال البحث المصطلحي للجنس الشعري. فالشعر العربي الحديث يعيش تجربة الأجناس برؤية شعرية منفتحة، و«الشعر المنثور» إعادة نظر في القصيدة، وبعث، وتجديد، واستكشاف، وانفتاح، وإعادة بناء، وبحث عن المجهول واللانهائي في خريطة الأجناس الشعرية.

# ملاحق



# ثبت المصطلحات المترجمة

| | |
|---|---|
| Concept | تصور |
| Critère | معيار |
| Déviation | نزياح |
| Discours | خطاب |
| Dominante | لمهيمنة |
| Domination | يمنة |
| Economique | اقتصادي |
| Ecriture | الكتابة |
| Expérience poétique | تجربة شعرية |
| Evolution | تطور |
| Fonction | وظيفة |
| Fonctionn | وظيفي |
| Fonction poétique | وظيفة شعرية |
| Fonction référentielle | وظيفة مرجعية |
| Formaliste | شكلاني |
| Forme | شكل |
| Fragment | مقتطع |
| Impossibilité théorique | لاستحالة النظرية |
| Méthode | منهج |
| Mètre | الوزن |
| Modernité | حداثة |

Niveau phonétique ........................................ المستوى الصوتي

Niveau rythmi ........................................ مستوى إيقاعي

Niveau significatif ........................................ المستوى الدلالي

Périoe ........................................ حقب

Phonème ........................................ الفونيم

Poème circulai ........................................ شعر دائري

Poème en prose ........................................ نثر شعر

Poétique ........................................ شعرية

Question poétique ........................................ المسالة الشعرية

Sens schématique ........................................ المعنى خطوطي

Structure ........................................ بنية

Rythme ........................................ الإيقاع

Rythmique ........................................ إيقاعي

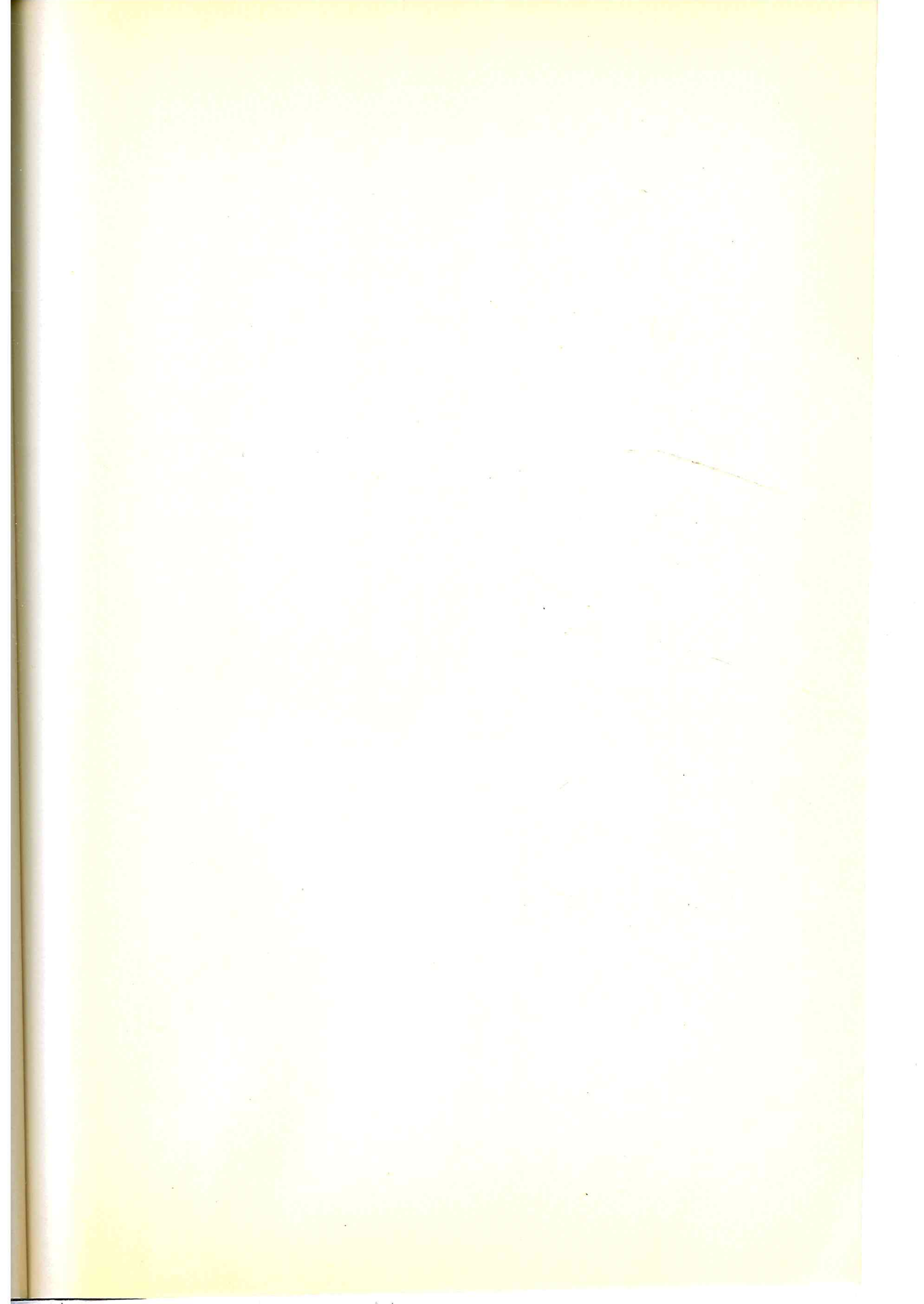
Texte ........................................ نص

Textuel ........................................ نصي

Valeur ........................................ قيمة

Vision méthodique ........................................ المنظور المنهجي

# المصادر والمراجع



## بالعربية

### أ - الأعمال الأدبية


1. أبو شادي، أحمد زكي : قطرة من يراع في الأدب والاجتماع، ألحان النارنج، الجزء 2 الشفق الباكي، القاهرة، المطبعة السلفية، 1926.
2. الصباغ محمد، ديوان عنقود ندى، دار الكتاب، الدار البيضاء، 1964.
3. الرافعي مصطفى صادق، البحر، أوراق الورد، رسائلها. ورسائله، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة سلسلة الأعمال الفكرية، 1999،
4. أيوب رشيد، ديوان أغاني الدرويش، طبعة بيروت، 1958.
5. جبران خليل جبران، دمعة وابتسامة، سلسلة جبران خليل جبران، منشورات عالم الشباب، الطبعة 1، بيروت، لبنان 2000.
6. شوقي أحمد، أسواق الذهب، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، بدون تاريخ.
7. صلاح بوسريف و النيسابوري مصطفى، ديوان الشعر المغربي المعاصر، دار الثقافة، بيت الشعر في المغرب، الدار البيضاء، المغرب، تقديم محمد بنيس.
8. مطران خليل، ديوان الخليل، الجزء1، بيان موجز.


### ب - دراسات في الشعر والأدب

#### 1 - كتب عربية قديمة


1. ابن الأثير، ضياء الدين المثل السائر، تحقيق الحوفي وطبانة، القاهرة، 1959 - 1962 .
2. ابن جعفر قدامة، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، الطبعة 3، 1978.
3. ابن خلدون، عبد الرحمان، المقدمة، دار الفكر، الجزء1.

4. ابن رشيق، أبو علي بن الحسن: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق محمد قرقزان، الجزء 1، الطبعة 2، دمشق، 1994.

5. ابن طباطبا، عيار الشعر، دار الكتب العلمية، الطبعة 1، بيروت، 1982.

6. ابن قتيبة، أبو عبد الله محمد بن مسلم، أدب الكاتب، ترجمة محمد الدالي، مؤسسة الرسالة، الطبعة 1، بيروت، 1982.

7. الجاحظ: البيان والتبيين تحقيق وشرح حسن السندوبي، الجزء 3، دار الفكر، المكتبة التجارية الكبرى، بيروت، لبنان.

8. العسكري، أبو هلال، كتاب الصناعتين، حققه وضبط نصه د. مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1981.

9. القرطاجني حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامين بيروت، لبنان، الطبعة 1981.

10. القلقشندي، صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، الجزء الأول، الهيأة المعربة العامة للكتاب، مركز تحقيق التراث، مكتبة الأندلس بجدة 1985.

11. ابن عربي، رسائل ابن عربي، كتاب الجلال والكمال، دار صادر، بيروت، الطبعة 1، 1997.

12. شمس الدين محمد بن حسن المعروف بـ «النواجي»، مقدمة في صناعة النظم والنثر، حققه وقدم له وعلق عليه د.محمد بن عبد الكريم، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان.

## 2 - كتب عربية حديثة

1. أبو جهجهة خليل، الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع والتنظير والنقد، دار الفكر اللبناني، بيروت، الطبعة 1، 1995.

2. إحسان عباس، ملامح يونانية في الأدب العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1977.

3. أدونيس (علي أحمد سعيد).

- مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، الطبعة الثالثة، 1979.
- الثابت والمتحول، الجزء 4: صدمة الحداثة، دار الساقي، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية 2002.
- زمن الشعر، الطبعة 2 ، دار العودة بيروت، 1978.
- النظام والكلام، دار الآداب، بيروت، الطبعة 1، 1993
- مقدمة الشعر العربي، مختارات، وزارة الثقافة، دار البعث، 2004.

4. أدونيس، بنيس محمد، صالح أمين، حداد قاسم، كتاب البيانات، تقديم محمد لطفي اليوسفي، دفاتر كلمات، الطبعة الأولى، البحرين، 1993.
5. محمد فتوح أحمد، جدليات النص الأدبي، دار غريب، القاهرة، 2007.
6. إسماعيل عز الدين، الشعر العربي المعاصر: قضاياه ومظاهره الفنية والمعنوية، الطبعة 3، 1981 دار العودة ودار الثقافة، بيروت.، 1981.
7. البستاني سليمان، إلياذة هوميروس، منشورات دار المعارف للطباعة والنشر، الجزء 1، سوسة، تونس، بدون تاريخ.
8. الدسوقي عبد العزيز، جماعة أبوللو وأثرها في الشعر الحديث، جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالية، 1960.
9. الجيوسي سلمى الخضراء، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، الطبعة 1، ماي2001.
10. الخال يوسف، الحداثة في الشعر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة 1، 1978.
11. السراج نادرة جميل، كتاب شعراء الرابطة القلمية، دار المعارف، القاهرة 1957.
12. الشايب أحمد، أصول النقد الأدبي، الطبعة 7، مكتبة النهضة المصرية. 1964.

13. العمري محمد، تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر، الكثافة، الفضاء، التفاعل، الدار العالمية للكتاب للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة1، 1990.

14. الكاتب ابن وهب، البرهان في وجوه البيان، الطبعة 1، بغداد، 1967.

15. المقدسي أنيس، الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، الطبعة 6، يونيو 1977.

16. محمود درويش، في «حضرة الغياب» (نص) رياض الريس للكتب والنشر، لبنان، 2006.

17. الورقي السعيد، لغة الشعر العربي الحديث، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، الطبعة 3، 1984.

18. بنيس محمد،

- الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، الجزء 1 : التقليدية، مطبعة فضالة، المحمدية، المغرب، الطبعة 1، 1989.
- الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، الجزء 2 : الرومانسية العربية، الطبعة 1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء 1990.
- ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، دار العودة، بيروت، لبنان، الطبعة 1، 1979.
- حداثة السؤال، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة 2، 1988.

19. بلبداوي أحمد، الكلام الشعري: من الضرورة إلى البلاغة العامة، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، الطبعة 1، 1997.

20. بلمليح ادريس، المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب من خلال المفضليات وحماسة أبي تمام، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، سلسلة رسائل وأطروحات، الطبعة الأولى، 1995.

21. جبر جميل، أمين الريحاني الإنسان والكاتب، منشورات الجامعة اللبنانية / بيروت، قسم الدراسات الأدبية، 17 عن الريحانيات، الجزء الثاني.

22. جرجي زيدان، تاريخ الآداب العربية، دار العل للملايين، الطبعة السابعة، 1982.
23. جودة فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري، دار الحرف العربي، بيروت، لبنان.
24. خلوصي صفاء، فن التقطيع والقافية، منشورات مكتبة المثنى ببغداد، الطبعة الخامسة، 1977.
25. زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع، الجزء 1، دار الجيل، بيروت، 1975.
26. شلق علي، نثر عبد الحميد، مراحل تطورالنثرالعربي في نماذجه، الجزء1، الطبعة 1، دار العلم للملايين، بيروت لبنان، يناير1991.
27. عبود مارون، أحاديث القرية، في الفصل الذي كتبه بعنوان عامان في مدرسة الحكمة، 1905-1906، الطبعة الثانية، بيروت 1963.
28. عصفور جابر، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي الطبعة 2، 1982، دار التنوير، للطباعة والنشر، بيروت، لبنان.
29. غنيمي هلال محمد، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، دار العودة، بيروت، لبنان، 1973.
30. كرد علي محمد، أمراء البيان، دار الأمانة، ت.د. سامي الدهان، لبنان، الطبعة 3، 1969.
31. كليطو عبد الفتاح، كتاب المقامات: السرد والأنساق الثقافية، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار تبقال للنشر، الطبعة 1، 1993.
32. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط: 1، 1985.
33. مروة حسين، دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، مكتبة المعارف، بيروت، لبنان، 1988.
34. مندور محمد، الأدب وفنونه، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة.
35. منيف موسى، الديوان النثري لديوان الشعر العربي، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، الطبعة، 1981.

36. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، الطبعة 10، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1997.
37. نشأت كمال، شعر الحداثة في مصر، الهيأة المصرية العامة للكتاب، 1998.
38. يانمي عبد الرحمان، القسم الأول من المقامة الحلوانية، رأي في المقامات، منشورات المكتب التجاري للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة 1، 1979.

### 3 - دراسات أدبية معربة

1. الكتاب المقدس، «نشيد الأنشاد»، كتاب الحياة (عربي/ إنجليزي).
Holly Bible, new international version, International Bible Society 1999.
2. رومان ياكوبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار تبقال، الدار البيضاء، 1988.
3. مايكل ريفاتير، دلائليات الشعر، ترجمة ودراسة محمد معتصم، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، 1997.
4. خيربك كمال، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، الطبعة 1، 1982.
5. س. موريه، الشعر العربي الحديث 1800-1970، تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي، ترجمه وعلق عليه د. شفيع السيد و د. سعد مصلوح، دار الفكر العربي، القاهرة.

### 4 - كتب عامة

1. التوحيدي أبو حيان، كتاب الإمتاع، أحمد أمين وأحمد الزين، المكتبة العربية، بيروت، ج2، الليلة 25.
2. الجاحظ كتاب الحيوان، تحقيق عبد السلام محمد هارون، الجزء 1، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، الطبعة 2.
3. الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، دار المدني بجدة، الطبعة 2، 1992.

## ج - موسوعات ومعاجم


لسان العرب.

القاموس المحيط.

المورد لمنير البعلبكي

قاموس إلياس العصري.

معجم مصطلحات الأدب.


## د - مجلات وصحف


1. مجلة أبوللو، مصر
2. مجلة الأديب، بيروت
3. مجلة الرسالة، مصر
4. مجلة الكاتب، مصر
5. مجلة المقتطف، بيروت
6. مجلة الهلال، مصر
7. مجلة «بيت»، المغرب
8. مجلة عالم المعرفة، الكويت
9. مجلة فصول، القاهرة.
10. مجلة مواقف، بيروت.
11. مجلة المعتمد، المغرب
12. مجلة شعر، لبنان

### بالأجنبية

## أ - دراسات في الشعر والأدب

1. Claudel, Positions et Propositions, Gallimard, 1928.
2. Dessons (Gérard), introduction à l'analyse du poème, E. Bordas, Paris, 1991.
3. Hebermas (U), le discours philosophique de la Modernité, op. cit.,
4. Jean Cohen, structure du Langage Poétique, Flammarion , Paris, 1966 .
5. Jauss (H. Robert), pour une esthétique de la réception, Gallimard, Paris, 1978.
6. Méschonnic (Henri), Modernité, E. Verdier, Paris, 1988
7. Roman Jakobson, Huit questions de poétique, Editions du Seuil, col. Points, 1977

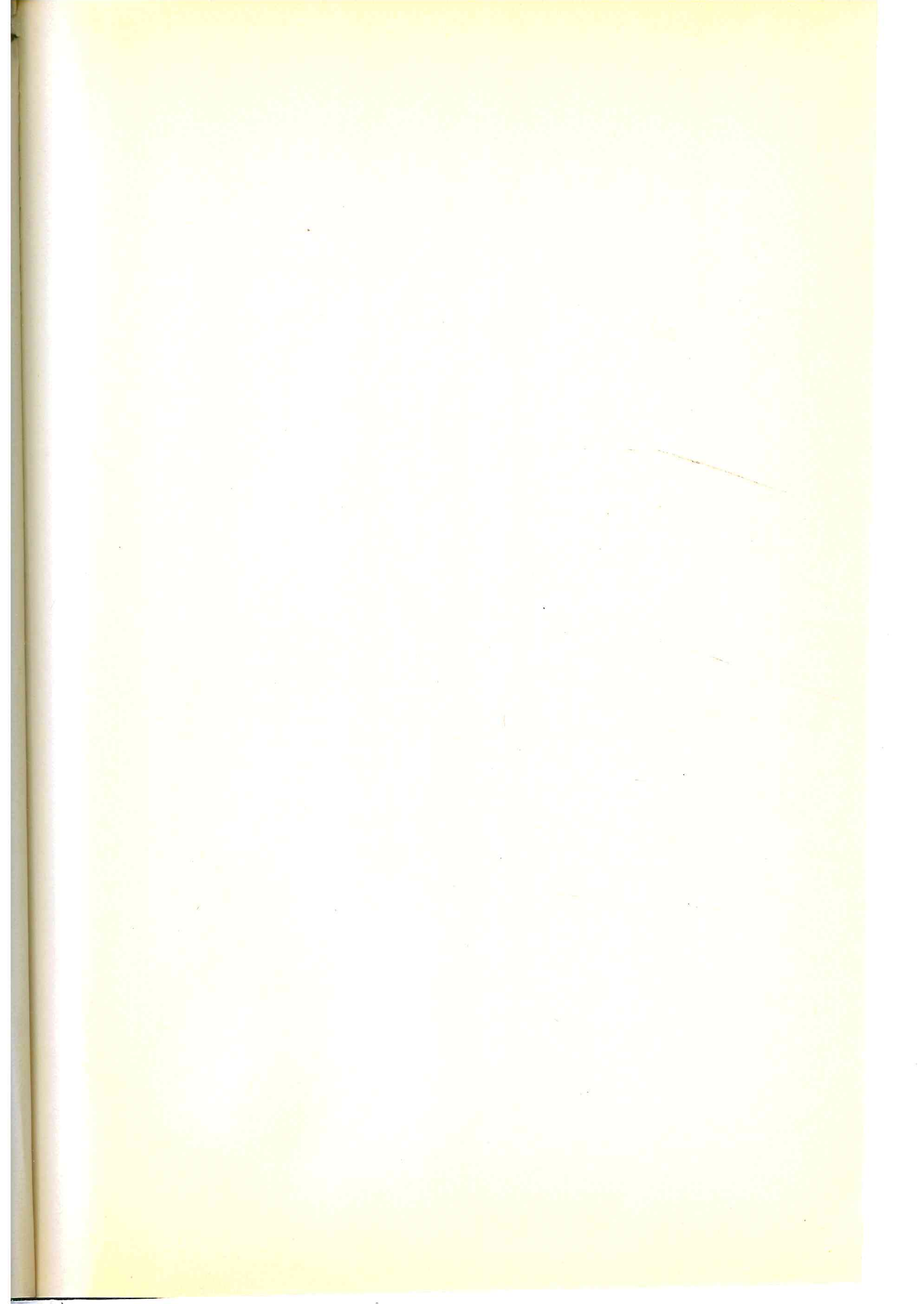
## ب - معاجم

1. Le Robert de la langue française 2006. nouvelle édition du Petit Robert de Paul Robert
2. Encyclopedia Universalis, Dictionnaire des Genres et notions litéraires, Albin Michel, 2ème édition, Encyclopedia Universalis et Albin Michel, Paris, 2001
3. Jean Marouseau: Lexique de la terminologie, Paris, 1943.

## ج - مجلات وصحف

1. Joubert (JL) La poésie, formes et fonctions, E. Armand Collin, 1ère édition, Paris, 1989.
2. Barbara Johnson, poésie et prose, La tentation de la symétrie, quelques conséquences de la différence anatomique des textes. Pour une théorie du poème en prose, Poétique 28, le discours de poésie, 1976, Editions seuil. Paris.

# فهرست



## الفصل الثالث : الشعر المنثور والتحديث الشعري

# الشِعر المنثور والتحديث الشِعري

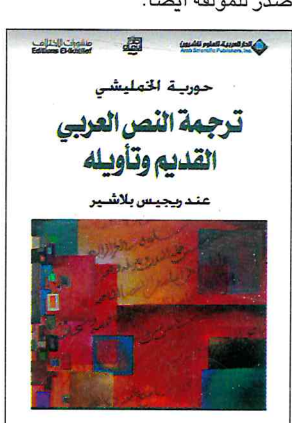
حوريـة الخمليشي

• كاتبة من المغرب

مـا هـو مفهوم الشـعر المنثور في العـالم العربي؟ وكيف يمكـن للنص أن يكون شـعراً ونثراً في الآن نفسـه؟ وما الذي طرأ على بنية الشـعر حتى قرب من النثر؟ وما هي الحدود الفاصلة بين الشـعر والنثر؟ وهل يتعلق الأمر بكتابة شـعر بالنثر أم نثر بالشـعر؟ ولماذا البحث عن قالب مختلف للشعر خارج الشعر؟ وهل الشعر المنثور خرق للحدود الأجناسية؟ ولماذا سـلمنا بشـعرية النثر رغم تخليه عن كثير من خصائص الشعر؟ وما هي وضـعية الشـعر المنثـور في الآداب العالمية؟ وهل نجح النقاد في تصـنيف الشـعر المنثور كجنس مسـتقل بذاته؟ وكيف نصـنف نصـاً ما أنه شعر منثـور؟ ولماذا تعددت مصـطلحاته؟ ولمـاذا اتصـف بالغموض والخلط؟ وهل هو خلط مصـطلحي أم خلط مفاهيمي؟ وهل الشـعر المنثور نموذج التحديـث الشـعري في العالم العربي؟ ولماذا العودة إلى الشـعر المنثور في عصرنا؟ ألم يلعب الشعر المنثور دوراً في تقريب الشعر من النثر؟ ولماذا لا يتحدث النقاد عن الشـعر المنثور؟ ولماذا رفض بعضهم هذا الشعر؟ ومن هم الشعراء المحدثون الذين كان لهم لواء السبق في هذا الشعر؟ ولماذا لم يعد مصـطلح الشـعر المنثور شـائعاً ومتداولاً؟ فهل اختفـت دلالته التي صيغ من أجلها؟ أم أن المتخصصين لم يعودوا بحاجة إلى هذا المصطلح؟

هذه الأسـئلة في الحقيقة هي ما يحدد موجهات اختيار الموضـوع، وهي أسـئلة تصل بنا إلى أن الشـعر المنثور كلون شعري ليس بديلاً للقصيدة العمودية. ولكنه جنس شـعري أثبت حضـوره الخاص، وشعريته بفعل الإبـدالات النصـية الجديـدة التـي عرفتهـا القصـيدة المواكبـة لحركة التحديث الشعري.

صدر للمؤلفة أيضاً:




الدار العربية للعلوم ناشرون
Arab Scientific Publishers, Inc.
www.asp.com.lb - www.aspbooks.com
ص. ب. 5574-13 شوران 2050-1102 بيروت – لبنان
هاتف: 785107/8 (1-961+) فاكس: 786230 (1-961+)
البريد الإلكتروني: asp@asp.com.lb




تصميم الغلاف: سامح خلف